ИСКУССТВО КИНО

10
1964





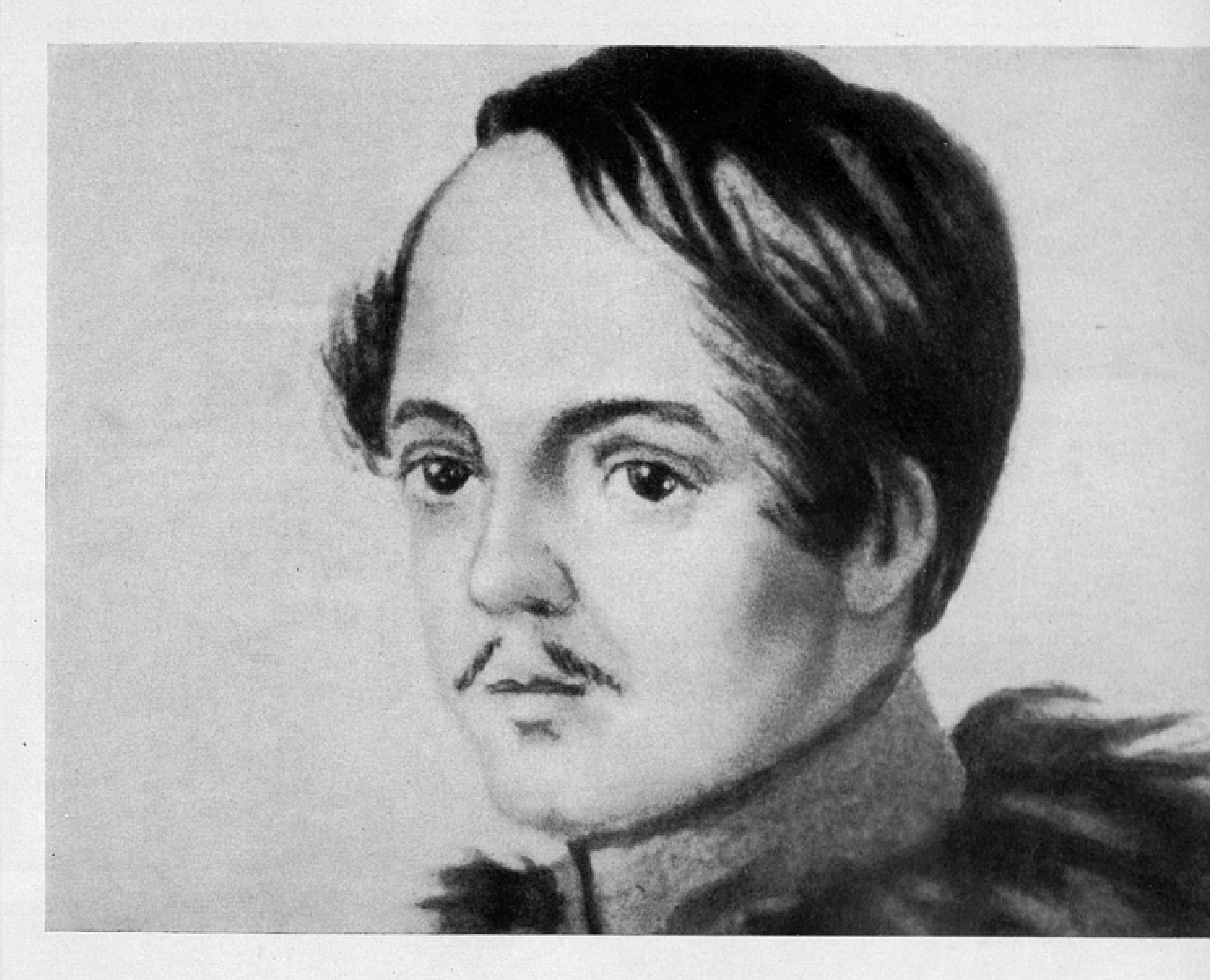
В ЭТОМ НОМЕРЕ:



«КТО ВЫ, ДОКТОР ЗОРГЕ?». Фильм франко-итало-японского производства, рассказывающий о подвиге легендарного советского разведчика, отважного борца с фашизмом Рихарда Зорге. В главной роли немецкий актер Томас Хольцман

На первой странице обложки кадры из фильма «ЗАЧАРОВАННАЯ ДЕСНА». Автор — Александр Довженко. Постановка Ю. Солнцевой. Оператор А. Темерин. Художник А. Борисов. Композитор Г. Попов. «Мосфильм», 1964.
В ролях: Сашко — Вова Бочаров. Полковник — Е. Самойлов, генерал армии — И. Переверзев

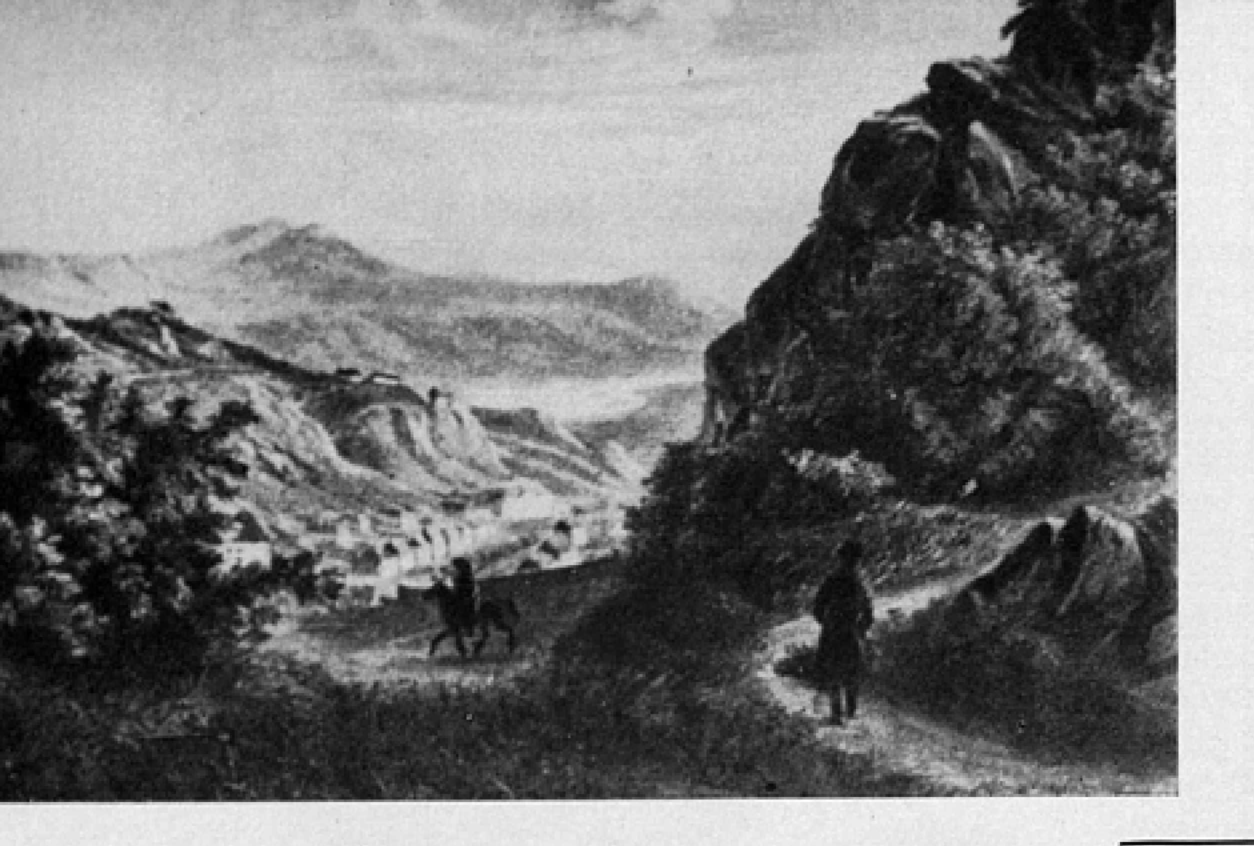
Содержание

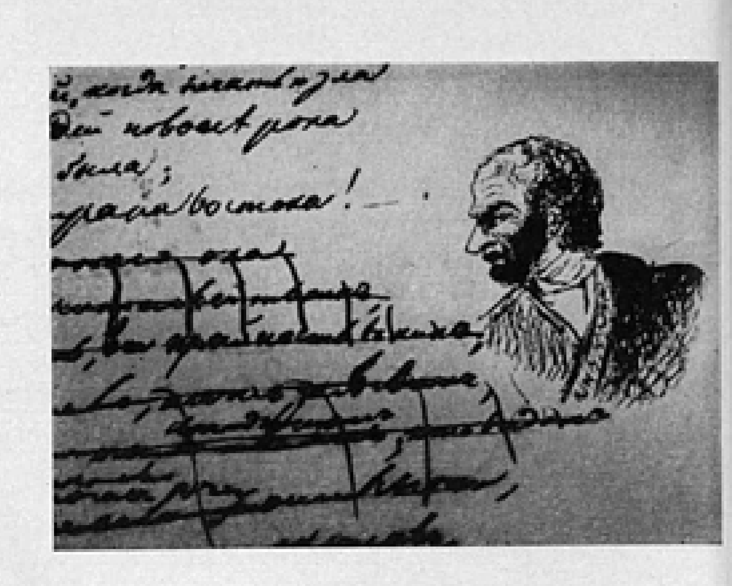


К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

АВТОПОРТРЕТ

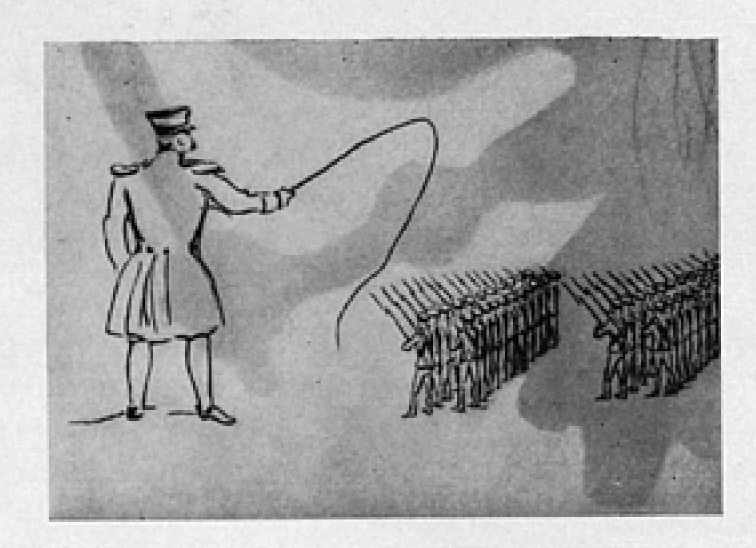
КАДР ИЗ ФИЛЬМА «ГЛАЗАМИ ПОЭТА». Авторы сценария Н. Дунаева, Г. Шабельская. Режиссер Г. Бруссе. Оператор Л. Колганов. «Леннаучфильм», 1964

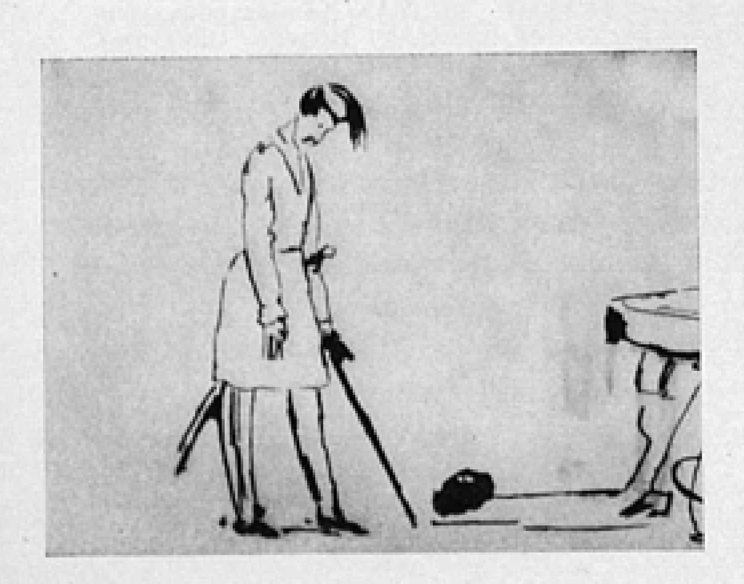




«Глазами поэта»







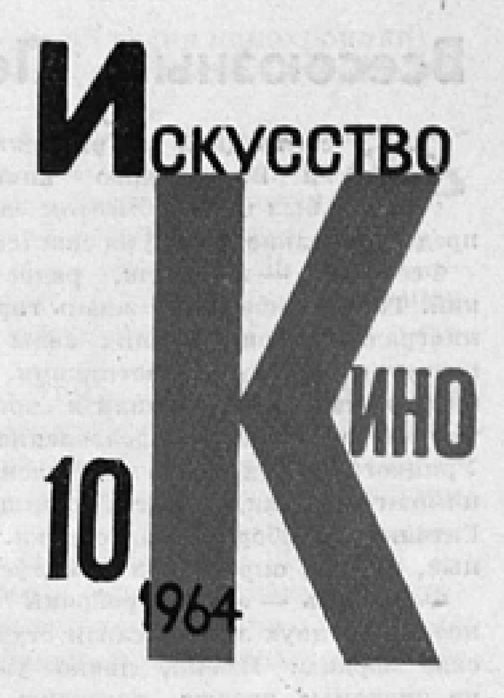
Кадры из фильма
«Глазами поэта»
(Рисунки М. Ю. Лермонтова)

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ТАМАНЬ».
По повести М. Ю. Лермонтова. Сценарий и постановка С. Ростоцкого. Оператор В. Шумский. Художник П. Пашкевич. Композитор К. Молчанов. В главных ролях — В. Ивашов и С. Светличная









ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 34-й

ПЛЕНУМ ОРГКОМИТЕТА СОЮЗА РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

17 августа 1964 года состоялся IX пленум Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР.

Пленум принял решение созвать Первый всесоюзный учредительный съезд Союза работников кинематографии СССР в октябре — ноябре 1965 года. С докладом по этому вопросу выступил Л. А. Кулиджанов.

Пленум рассмотрел вопрос об изменениях в составе Оргкомитета и президиума Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР. Председателем президиума Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР утвержден Л. А. Кулиджанов, первым заместителем председателя С. А. Герасимов, заместителями председателя С. И. Ростоцкий и Г. Н. Чухрай. Заместителями председателя являются также А. М. Згуриди и А. В. Караганов.

Пленум отметил большую работу по организации Союза, проведенную членами Президиума Оргкомитета: И. А. Пырьевым — в качестве председателя президиума Оргкомитета и М. И. Роммом и С. И. Юткевичем — в качестве заместителей председателя президиума Оргкомитета.

В состав президиума Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР дополнительно введены Ч. Айтматов, В. Я. Венгеров, Г. Н. Данелия, Ю. П. Егоров, Ю. Н. Озеров, Э. А. Рязанов, И. В. Таланкин, А. А. Тарковский, Ю. С. Чулюкин, М. М. Хуциев и в состав Оргкомитета — В. А. Азаров, А. А. Бабаян, И. П. Головень, В. З. Довгань, В. И. Ивченко, Ю. Ю. Карасик, К. И. Кудиевский, И. Г. Ольшанский, А. Е. Рекемчук, Я. А. Сегель, И. М. Смоктуновский, А. А. Салтыков, В. П. Трошкин, В. М. Шукшин, Г. Ф. Шпаликов.

В работе пленума принял участие секретарь ЦК КПСС Л. Ф. Ильичев.

Всесоюзный Ленинградский...

Девять дней над Невским проспектом реяли флаги Всесоюзного кинофестиваля — Ленинград был избран местом самого широкого и самого представительного форума советских кинематографистов.

Фестиваль — праздник, радостный, яркий, многоликий. Таким вошел он в жизнь города. Сто сорок тысяч ленинградцев, заполнивших залы кинотеатров и дворцов культуры, стали его участниками. Мастера самого любимого народом искусства пришли к своим зрителям, на их рабочие места — в цеха прославленного Кировского, на завод Урицкого, к обуховцам, на «Красный треугольник». Их принимали горняки Сланцев, кронштадтские моряки, жители Гатчины, Выборга, колхозники. Встречи, непринужденные, живые, определили атмосферу события.

Фестиваль — отчет, рабочий смотр. Лучшие фильмы последних двух лет прислали студии страны на ленинградские экраны. Имена, давно уже известные и никому не знакомые прежде, оказались рядом на фестивальных афишах. Достойны ли они соседства, какого и почему — все предстояло выявить.

Фестиваль — конкурс, побеждают в котором идейность и мастерство, талант и вдохновение, труд и смелость. Само участие в соревновании говорило о многом, и именно потому оно было трудным, ответственным, творческим.

Решение, принятое жюри по художественным фильмам, о присуждении главной премии картинам «Живые и мертвые» (сценарий и постановка А. Столпера по роману К. Симонова) и «Тишина» (сценарий Ю. Бондарева и В. Басова по роману Ю. Бондарева, постановка В. Басова) не было, пожалуй, неожиданным. Обе работы киностудии «Мосфильм» получили уже всеобщее признание. Они продемонстрировали масштабность мышления художников, верных высокой правде народной жизни. Мы увидели образ советского человека — созидателя, борца.

За выдающееся воплощение трагедии Шекспира специальной премией отмечен фильм «Гамлет», который стал одним из крупнейших событий в современном киноискусстве. Исполненный гуманизма, фильм утверждает веру в торжество разума, честности, высокой морали. «Гамлет» Г. Козинцева показал, что значит культура советского фильма; и есть своя закономерность в том, что премию за лучшую музыку получил композитор Д. Шостакович, диплома Союза работников кинематографии СССР удостоен актер И. Смоктуновский за исполнение роли Гамлета и дипломы Союза художников СССР вручены художникам «Гамлета» Е. Енею и С. Вирсаладзе.

Премированный на фестивале фильм «Живет такой парень» (сценарий и постановка В. Шукшина) стал новым свидетельством глубокой народности нашего искусства. Он представил героя, истинно национального, обладающего характером, который заражает веселостью и сердечностью.

Жюри назвало лучших актеров, и за простым перечислением имен открылось богатство человеческих характеров, своеобразие индивидуальностей и художнических решений. Мы увидели Н. Черкасова в роли академика Дронова в фильме «Все остается людям» и ощутили еще раз, что талант его воистину неисчерпаем. Мы встретились с А. Умурзаковой в «Сказе о матери» и В. Донской-Присяжнюк в «Наймичке», и пришлось задуматься о том, сколько же у нас таких волнующе сердечных, только не открытых пока для экрана дарований. В трех ролях, в трех фильмах — «Живые и мертвые», «Родная кровь», «Приходите завтра» — выступил на фестивале А. Папанов, и для всех стали наглядными живые традиции великолепной актерской школы перевоплощения. Е. Савинова в комедии «Приходите завтра» и В. Артмане в картине «Родная кровь» заставили убедиться в том, как блистательно могут заново прозвучать имена, с которыми уже приходилось встречаться.

Среди премированных фильмов мы можем назвать работы тбилисской, вильнюсской, минской, ташкентской, фрунзенской студий. Это «Белый караван», «Шаги в ночи», «Москва — Генуя», «Ты — не сирота», «Зной». Кинематографисты союзных республик выступили равными соперниками своих московских и ленинградских коллег.

Наступательное по природе, документальное кино отлично подтвердило на фестивале свои качества бойца-пропагандиста и вместе с тем заявило себя лириком, тонким, наблюдательным, многогранным. Недаром первых премий жюри удостоены такие талантливые и такие разные картины, как «Было их тридцать девять» и «Красная площадь». Поэзия и публицистика работают сообща и слаженно. А рядом существует научно-поэтическая, неизменно волнующая лента «Ленин» («Последние страницы»).

Итоги Всесоюзного фестиваля позволяют утверждать, что повысился уровень советского кино в целом. Оно уверенно набирает темпы, и партийная страстность, высокая гражданственность наших фильмов служат залогом грядущих свершений в искусстве.

ЖЮРИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ ПРИСУДИЛО:

ГЛАВНЫЕ ПРЕМИИ: фильму **«Живые и мертвые»** (киностудия «Мосфильм») — за талантливое воссоздание правды подвига советского народа в Великой Отечественной войне, фильму **«Тишина»** (киностудия «Мосфильм») — за талантливое отражение правды жизни и труда советского человека.

СПЕЦИАЛЬНУЮ ПРЕМИЮ ЖЮРИ — фильму **«Гамлет»** (киностудия «Ленфильм») — за выдающееся воплощение трагедии Шекспира.

ПРЕМИИ: по разделу историко-революционных картин жюри приняло решение первой премии не присуждать; вторая премия вручена фильму **«Москва — Генуя»** (киностудия «Беларусьфильм») — за отражение в киноискусстве важного исторического этапа в становлении Советского государства; за поэтическое киноповествование о человеке труда премия присуждена фильму **«Белый караван»** («Грузия-фильм»); за жизнерадостность, лиризм и оригинальное решение — фильму **«Живет такой парень»** (Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького); за лучшее изобразительно-декоративное решение — фильму **«Шаги в ночи»** (Вильнюсская киностудия) — художники **А. Завише, И. Чуплис, В. Бимбайте, Е. Эмма**; за лучший сценарий — фильму «Ты — не сирота» («Узбекфильм») — сценарист **Р. Файзи**; за лучшую музыку — фильму «Гамлет» (киностудия «Ленфильм») — композитор **Д. Шостакович**; за режиссуру—фильму «Зной» («Киргизфильм»)— режиссер Л. Шепитько; за создание образа Дронова в кинофильме «Все остается людям» — народному артисту СССР **Н. К. Черкасову**; за исполнение ролей в кинофильмах «Живые и мертвые», «Родная кровь», «Приходите завтра» — артисту **А. Папанову**; за лучшее исполнение женской роли в фильме «Приходите завтра» — актрисе **Е. Савиновой**; за лучшее исполнение женской роли в кинофильме «Сказ о матери» — актрисе **А. Умурзако-**

вой; за лучшее исполнение женской роли в кинофильме «Родная кровь» — актрисе **В. Артмане;** за лучшее исполнение женской роли в кинофильме «Наймичка»—актрисе **В. Донской-Присяжнюк;** за лучшую операторскую работу — фильму «Я шагаю по Москве» — оператор **В. Юсов;** за лучшее озвучание — фильму «Иоланта» — звукооператор **В. Зорин;** за лучшую организацию производства — директору картины «Тишина» **В. Цирулю** и директору картины «Родная кровь» **А. Аршанскому.**

ПРИЗАМИ МИНИСТЕРСТВА ОБОРОНЫ СССР награждены фильмы **«Живые и мертвые»** и **«Трое суток после бессмертия».**

ДИПЛОМОМ ЦК ВЛКСМ награжден фильм **«Я шагаю по Москве».**

ДИПЛОМОМ СОЮЗА РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР награжден фильм **«Дети Памира»** и артист **И. Смоктуновский** за исполнение роли Гамлета в одноименном фильме.

ДИПЛОМОМ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СССР награждены художники фильма «Гамлет» — **Е. Еней** и **С. Вирсаладзе.**

ДИПЛОМОМ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ ЭКРАН» награжден фильм **«Самый медленный поезд».**

ЖЮРИ ПО ДОКУМЕНТАЛЬНЫМ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫМ ФИЛЬМАМ ПРИСУДИЛО:

По документальным фильмам

ПЕРВУЮ ПРЕМИЮ — фильму **«Было их 39»** (Ленинградская студия кинохроники) — за вдохновенный кинорассказ о творениях русских умельцев прошлого и славных делах советских людей; фильму **«Два имени — одна жизнь»** (Ташкентская студия научно-популярных и хроникально-документальных фильмов) — за яркое решение темы дружбы народов Советского Союза.

ВТОРУЮ ПРЕМИЮ — фильму **«Красная площадь»** (Центральная студия документальных фильмов) — за создание эпической кинокартины, раскрывающей героические страницы истории нашей Родины.

По научно-популярным фильмам

ПЕРВУЮ ПРЕМИЮ — фильму **«Ленин» («Последние страницы»)** (Московская студия научно-популярных фильмов) — за высокое мастерство в раскрытии ленинской темы.

ВТОРУЮ ПРЕМИЮ — фильму **«На грани двух миров»** (Ленинградская студия научно-популярных фильмов) — за умелое и выразительное раскрытие одного из принципов диалектики природы; фильму **«Александр Ульянов»** (Ленинградская студия научно-популярных фильмов) — за мастерство в создании историко-революционного биографического фильма.

ПЕРВУЮ ПРЕМИЮ СРЕДИ МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫХ ФИЛЬМОВ разделили **«История одного преступления»** («Союзмультфильм») и **«Отть в космосе»** («Таллинфильм»).

ДИПЛОМЫ И СПЕЦИАЛЬНЫЕ ПРИЗЫ

ПРИЗ МИНИСТЕРСТВА ОБОРОНЫ СССР — фильму **«Внуки «Железной»** (Ленинградская студия кинохроники) — за яркий рассказ о боевых традициях прославленного соединения Советской Армии.

ПРИЗ ЦК ВЛКСМ — фильму **«Енисейская тетрадь»** (Восточно-Сибирская студия кинохроники)— за поэтический кинорассказ о молодых строителях Сибири.

ПРИЗ ЦК ВЛКСМ — фильму **«Его звали Федор»** (Центральная студия документальных фильмов) — за глубоко эмоциональный рассказ о подвиге советского человека в Великой Отечественной войне.

ГРАМОТА ЦК ВЛКСМ — фильму **«На старте — миллионы»** (Центральная студия документальных фильмов) — за лучший документальный фильм о советском спорте.

ПРИЗ МИНИСТЕРСТВА ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР — фильму **«Урок длиною в год»** (Минская студия научно-популярных и хроникально-документальных фильмов) — за лучший фильм о жизни школы.

ПРИЗ КОМИТЕТА ВЕТЕРАНОВ ВОЙНЫ — фильму **«Суровая память»** (Свердловская киностудия) — за волнующее киноповествование о мужестве и стойкости советских людей, проявленных в борьбе с фашизмом.

ДИПЛОМЫ ВСЕСОЮЗНОГО ОБЩЕСТВА «ЗНАНИЕ» — фильмам **«Плодородие без почвы»** (Московская студия научно-популярных фильмов) — за выразительную пропаганду актуальных проблем науки и техники; **«Огненное копье»** (Свердловская студия) — за активную пропаганду новой техники.

ПРИЗ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ ЭКРАН» — фильму **«Перед началом спектакля»** (Центральная студия документальных фильмов) — за мастерство кинорепортажа и умелое использование синхронных звуковых съемок.

ПРИЗ СОВЕТСКОГО КОМИТЕТА ЗАЩИТЫ МИРА — фильму **«Дороги пятого континента»** (Грузинская студия хроникально-документальных и научно-популярных фильмов) — за мастерство в создании путевого киноочерка.

ПРИЗ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР — фильму **«Среди белого дня»** (студия «Таджикфильм») —за активное публицистическое выступление против примиренческого отношения к пережиткам прошлого.

ПОЧЕТНЫМИ ДИПЛОМАМИ фестиваля награждаются следующие документальные и научно-популярные фильмы: **«От весны до весны»** (Ташкентская студия научно-популярных и документальных фильмов); **«Черная процессия»** (Вильнюсская киностудия); **«Жизнь — песня»** (Казанская киностудия); **«До шестнадцати»** (Украинская студия хроникально-документальных фильмов); **«Здравствуй, миллионер!»** (Новосибирская студия кинохроники); **«Тигровая балка»** (киностудия «Таджикфильм»); **«Рассказ о Михаиле Фрунзе»** (киностудия «Киргизфильм»); **«Такие горы»** (Северо-Кавказская студия кинохроники); **«Сырые запахи реки»** (Нижне-Волжская киностудия кинохроники); **«Это было на Песчаном»** (киностудия «Азербайджанфильм»); **«Вечерний берег»** (Дальневосточная студия кинохроники).

ПРЕМИЮ ЗА ЛУЧШИЕ КИНОЖУРНАЛЫ, представленные на фестивале, жюри решило разделить между Центральной студией документальных фильмов (за журнал **«Страна Советская», № 2**), Украинской студией хроникально-документальных фильмов (за журнал **«Молодь Украины», № 2**), Новосибирской студией кинохроники (за журнал **«Сибирь на экране»**).

ПОЧЕТНЫЙ ДИПЛОМ ЦК ВЛКСМ присужден журналу **«Хочу все знать», № 33** (Московская студия научно-популярных фильмов).

Леонид МУРСА,
директор киностудии «Молдова-филм»

Искания молодых

Есть в созвездии пятнадцати республик-сестер одна маленькая, но яркая звезда — наша социалистическая Молдова. 12 октября этого года ей исполняется 40 лет.

Что вы могли знать о ней полвека назад? В учебниках истории сообщалось, что это типичная полуколония царской России, «страна на пути всех бед». Еще было известно — не знаю, из каких источников,— что жители ее — молдаване — ходят в постолах, а их любимое национальное блюдо — мамалыга. И еще, если вы знакомы с Пушкиным, то знали, что «цыгане шумною толпой по Бессарабии кочуют».

Сегодня о моей Молдове узнают в самых отдаленных уголках мира по маркам холодильников и стиральных машин, тракторов и глубоководных насосов, осциллографов и дефектоскопов, по белому аисту на бутылках с ароматными винами и чудесными коньяками, по темпераментным танцам «Жока» и звонким песням «Дойны». И, разумеется, по фильмам, о которых я и расскажу.

Как правило, когда заходит разговор о молдавской кинематографии, начинают с напоминания о «детском возрасте». В самом деле, ей всего семь лет. Такое напоминание как бы само собой освобождает рассказчика от неприятной обязанности говорить об ошибках и неудачах — кто в детстве не делал ошибок? Не могу уйти от соблазна воспользоваться испытанным приемом, тем более что о просчетах пишут, и довольно часто, уважаемые кинокритики. А пока напомню об «Атамане Кодр», который был отмечен двумя премиями Всесоюзного кинофестиваля 1959 года, о «Колыбельной», завоевавшей признание зрителей в нашей стране и за ее рубежами, о спорной, но безусловно интересной картине «Человек идет за солнцем». Скоро выйдут на экран две новые работы молодых режиссеров: «Ждите нас на рассвете» Э. Лотяну и «Когда улетают аисты» В. Лысенко.

Молодость и постоянный поиск — вот, пожалуй, основные характерные черты молдавских кинематографистов. И это естественно — ведь эти понятия неотделимы. Молоды не только постановщики и сценаристы наших фильмов, молоды и актеры. Это в основном одаренные выпускники Московского театрального училища имени Б. Щукина, ныне актеры молдавского молодежного театра «Лучафэрул» («Утренняя звезда») — Ион Шкуря, Думитру Карачобану, Екатерина Малкоч, Нина Мокряк, Думитру Фусу, Валентина Избещук и другие.

Как у всякой молодежи, у молдавских кинематографистов большие планы. Сейчас в производстве находятся три художественных фильма. Заканчивается съемка картины под условным названием «Бегство из рая» по сценарию молдавского драматурга Г. Маларчука. Снимают его молодой режиссер А. Гордон и оператор В. Яковлев. Это повествование о тяжелой духовной драме молдавской семьи, переживаемой в 1944 году, в канун освобождения. На сутки в селе воцаряется безвластие. Враг бежал — советские войска приближаются. Все рушится в семье Санды Кицан (народная артистка РСФСР Е. Кузьмина). Люди опустошены, оторваны душевно друг от друга, у них нет цели, нет идеала — к закономерному крушению приходит мнимый семейный рай, построенный на власти денег и страхе перед богом. А в село входит новая жизнь, которая принесет людям настоящее человеческое счастье.

Фильм «При попытке к бегству» снимается по сценарию наших писателей К. Кондри и С. Шляху режиссером Т. Березанцевой и оператором Л. Проскуровым. Фильм воскрешает волнующий эпизод революционной борьбы молдавского народа в 30-х годах в Бессарабии. Под давлением общественности власти вынуждены направить в трибунал содержащегося под следствием солдата Штефана Бребу. Однако, опасаясь разоблачительных показаний Штефана, они дают задание конвоирам спровоцировать побег и убить его «при попытке к бегству». Затем... Впрочем, съемки только начались, и чем кончится это опасное путешествие, будет видно после выхода фильма на экран.

По сценарию Иона Друцэ Вадим Дербенев ставит фильм «Последний месяц осени», Это вещь тонкая и по-настоящему поэтичная, а Дербенев — интересный художник, и потому у нас есть основания надеяться на успех.

Студия готовит также кинокартину по сценарию Валериу Гажиу о нашем земляке, легендарном герое гражданской войны Сергее Лазо. Выпускник Высших сценарных курсов В. Йовице заканчивает работу над сценарием «Иван Торбишкэ» по мотивам известной сказки нашего классика Иона Крянгэ. Главный герой — русский солдат Иван — весел, остроумен и смел. Он обводит вокруг пальца черта, бога и саму «костлявую» и остается вечно живым. О смелой, мужественной и нежной молдавской девушке-разведчице рассказывает киносценарий «Марианна», над которым работают Г. Колтунов, П. Дыдык и Э. Лотяну. Мы ждем сценариев от молодых писателей В. Василаке, К. Ковальджи и других.

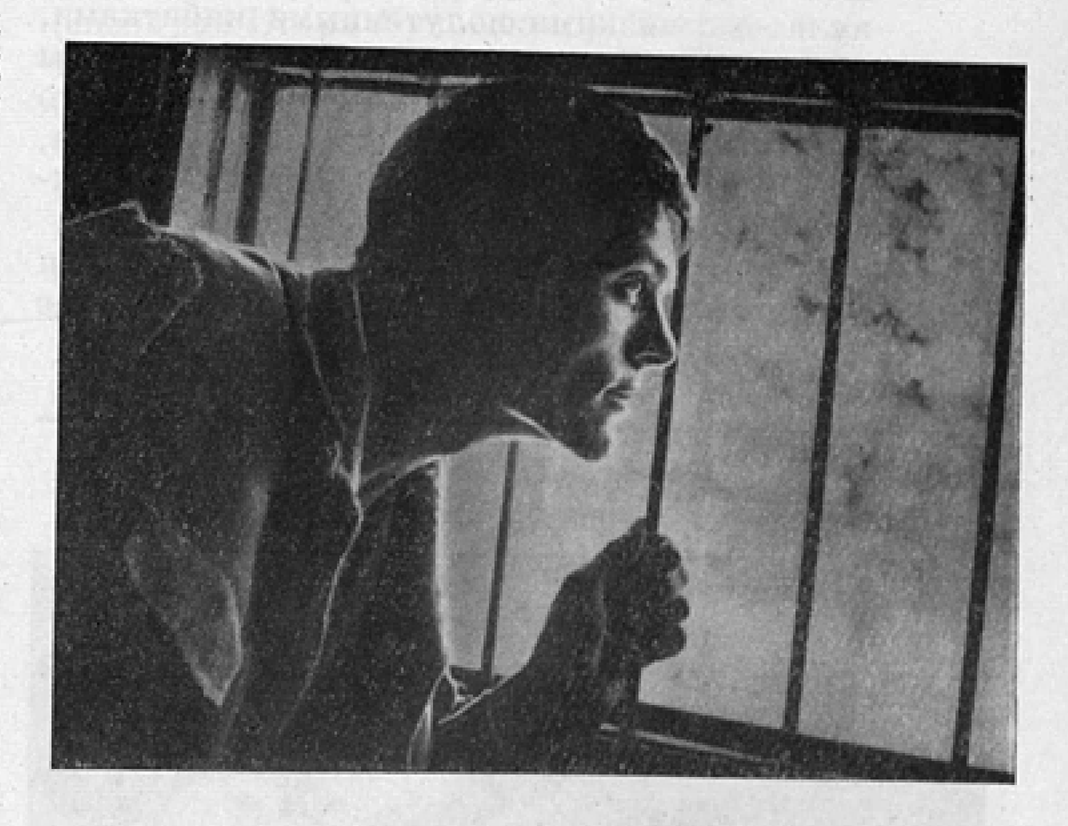
Важное место в продукции студии занимают хроникально-документальные фильмы. Недавно режиссер Ф. Боканеску закончил монтаж киноочерка «Они встретились вновь» — о героях Великой Отечественной войны, получивших высокое звание в боях за освобождение Молдавии. Фильм посвящен 20-летию со дня освобождения республики. Режиссеры М. Израилев, О. Улицкая и операторы И. Шерстюков и И. Болбочану работают над созданием полнометражного документального фильма «Сорок шагов в будущее», посвященного славному юбилею Молдавии.

Наверное, стоило бы более подробно говорить о художническом поиске, об актерских дебютах и прочем, но вернее всего, пожалуй, предоставить слово экрану.



«Бегство из рая»

«При попытке к бегству»





Алты КАРЛИЕВ,
народный артист СССР, первый секретарь Союза работников кинематографии Туркменской ССР

Так будет!

Жителя Туркмении, а особенно ее столицы Ашхабада, не удивишь видом новостроек. Ведь вся республика, можно сказать, сплошная стройка. Но строительство, развернувшееся в нынешнем году под Ашхабадом, вызывает поначалу немало недоуменных вопросов. Подлетая к столичному аэропорту, летчик вдруг обнаруживает кибитки, аул, который сооружается индустриальными методами. Как вы сами понимаете, это наша студия «Туркменфильм» создает декорации ушедшего в историю аула для съемок цветного двухсерийного фильма «Решающий шаг».

Пусть простят меня читатели за столь банальный прием, больше подходящий к газетному репортажу, но мне он кажется уместным: ведь для натурных съемок вот такого аула — с низкими полутемными кибитками, обнесенными саксауловой изгородью — мы не могли найти во всей республике. А это обязательный атрибут любого фильма, рассказывающего о дореволюционной Туркмении.

С первых дней существования республики началось небывалое в ее истории культурное строительство. Уже в конце 20-х годов на экраны страны — всей Советской страны — были выпущены первые туркменские фильмы. И в первых же кадрах полунищий, неграмотный дехканин видел свою родную степь, перед героями картин вставали те же проблемы, что и перед их зрителями: борьба с богатеями баями, коллективизация, борьба с различными пережитками прошлого. И все это оживало на экране, пусть на маленьком, где живые слова заменяли титры, которые часто читал вслух сам механик, крутивший картину. И пусть сняты они были не всегда профессионально, не всегда удавалось авторам все, что они хотели сказать, — все же мы хорошо помним эти скромные ленты, такие, как «Белое золото», «Забывать нельзя», «Умбар», «Я вернусь».

Эти картины сыграли свою роль не только в культурном и идейном воспитании туркменского народа, они явились школой кадров профессиональных туркменских кинематографистов.

В эти юбилейные дни надо добрым словом вспомнить своих коллег из братских республик, вложивших немало сил в нашу национальную кинематографию, особенно верных друзей из московских и ленинградских студий. (К слову сказать, многие из них на всю жизнь связали себя с туркменским кино, и без их участия и помощи вряд ли так скоро картины Ашхабадской студии получили бы всесоюзное признание.)

На нашей студии снято не так уж много художественных картин. Достаточно сказать, что годы так называемого «малокартинья» у нас, в Туркмении, можно смело назвать годами «сплошного бескартинья». С сорок пятого года по пятьдесят третий была снята всего лишь одна картина — «Далекая невеста», имевшая успех у зрителей и отмеченная Государственной премией.

Так что к 1954 году, когда в республике фактически начали заново создавать кинопроизводство, мы порастеряли кадры, разошедшиеся по другим студиям или в смежные искусства, и уж совсем не было производственной базы. Начинать пришлось почти на голом месте. Но уже с 1954 года почти

«Состязание»



ежегодно на советских экранах вновь появлялась марка нашей студии. Об этих картинах нет нужды рассказывать, они, я надеюсь, на памяти у читателей. Здесь и комедия «Хитрость старого Ашира», и историко-революционный фильм «Особое поручение», и психологическая драма «Честь семьи», и детский фильм «Первый экзамен», В этих работах еще много недостатков, кое-где даны шаблонные решения, но, я думаю, главное их достоинство — в стремлении взяться за решение особенно важных вопросов, в них действует наш современник — живой человек, а не заранее заданная схема.

И особенно приятно отметить, на мой взгляд, довольно интересную продукцию последних полутора-двух дет. Вспомним «Случай в Даш-Кале» — острый фильм, разоблачающий феодально-байские пережитки, которые нет-нет да и дают о себе знать. Или оригинальную, напоенную ароматом народной поэзии картину выпускника Института кинематографии Б. Мансурова «Состязание». Или, наконец, «Шахсенем и Гариб» — своеобразную экранизацию народной легенды. Отрадно и то, что на студию приходит талантливая молодежь, как тот же Мансуров или оператор Х. Нарлиев. Понемногу возращаются к творчеству и «старики».

А будущее? Не сочтите за юбилейный оптимизм, но перспективы перед туркменским кино открылись немалые. Подкреплены они прежде всего практической базой. Скоро вступит в строй новое здание киностудии с павильонами, оборудованными новейшей киносъемочной техникой.

И планы у туркменских кинематографистов большие. Так, Б. Мансуров приступает к экранизации «Утоления жажды» — романа Юрия Трифонова, получившего высокую оценку общественности. Главное в фильме, как и в произведении Трифонова, — люди, их жизнь, их борьба за строительство коммунизма.

Обещает быть интересным и фильм «Петух», к постановке которого приступили Х. Агаханов и Н. Зелеранский.

Несколько картин завершат к юбилейным дням и кинодокументалисты («Голос моей земли», «Павел Полторацкий», «Джигиты»).

Немного о фильме «Решающий шаг», с которого я начал свою статью. Этот фильм мы с режиссером Львом Дурасовым и оператором Анатолием Карпухиным ставим по



«Решающий шаг»

одноименному роману Берды Кербабаева (сценарий Игоря Луковского). Впервые в истории туркменского кино создается такое большое по масштабу да и по значению кинопроизведение. Велика наша ответственность. Роман Кербабаева охватывает промежуток времени с 1916 года, когда в Туркменистане, как и по всей Средней Азии, вспыхнули народные восстания, и кончая 1920 годом — годом победоносного завершения гражданской войны. «Решающий шаг» неспроста называют туркменским «Тихим Доном». Действительно, много общего в судьбе героя романа Артыка и шолоховского Григория Мелехова.

Стихийный протест против жестокости царских сатрапов и гнета феодалов привел Артыка в ряды восставших. Разгром восстания. Тюрьма. Освобожденный из заключения после победы Октября Артык примыкает к группе буржуазных националистов, возглавлявшейся Эзиз-ханом.

Много пришлось пережить, передумать герою, прежде чем он понял, что правда не в национальном «единении» с буржуазией и баями, предавшими страну английским интервентам, а в единстве с братьями по классу, с бедняками всех национальностей. Артык порывает с буржуазными националистами. Русские большевики, освободительная Красная Армия, во главе которой были



Кадры из киноочерков «Провозглашение Туркменской ССР» (1925) и «Штурм пустыни» (1931). Эти фильмы восстанавливаются в связи с сорокалетием республики и с досъемками войдут в документальную картину «Повесть давних лет».

«Провозглашение Туркменской ССР». М. И. Калинин — почетный дехканин

«Штурм пустыни». Строительство оросительного канала ручным способом

посланцы В. И. Ленина — Куйбышев и Фрунзе, приняли его в свои ряды. Исторический, полный лишений поход по безводной пустыне вместе со всей армией проделал и комполка Артык. Схематичный пересказ, естественно, не может передать всей масштабности и своеобразия романа Б. Кербабаева — этой энциклопедии жизни туркмен в решающие годы революции, в которой личные судьбы тесно переплетены с судьбами всего народа. Сам писатель принимает живое и непосредственное участие в работе над картиной. Он много помог нам своими советами в подборе актеров.

И если нам удастся донести до зрителя живое дыхание того времени, в художественных образах показать закономерность победы идей социализма и интернационального братства в душе людей, веками угнетавшихся своими богатеями и чужеземными захватчиками, — зритель еще раз представит себе тот славный путь, который прошла наша республика — равная среди равных — за сорок славных советских лет.

Мне посчастливилось присутствовать на исторических встречах руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства. Именно на этих встречах и были сформулированы те проблемы, которые волнуют сейчас всех советских кинематографистов, — создавать произведения, достойные наших дней, произведения, воспевающие величие нового человека, строителя коммунизма, произведения, непримиримые ко всему, что стоит на нашем пути.

Туркменские кинематографисты еще в большом долгу перед народом. Многое предстоит сделать. Но я мечтаю о таком времени, когда зрители, прочитав в афише «новый туркменский фильм», скажут: «Это, наверно, опять интересно. Надо обязательно посмотреть». А ведь от нас, и только от нас, зависит, чтоб эта мечта стала явью. Так будет!

Ибрагим РАХИМ,
директор «Узбекфильма»

Дружба поколений

Юбилей — всегда праздник, всегда торжество. Торжествуют сердца — значит, торжествует воля, энергия, труд человека. Мы можем сказать, что у нас на «Узбекфильме» в дни сорокалетия республики трудовая атмосфера — рабочая, деловая. Не только потому, что мы переехали в новое помещение с отличными павильонами, монтажными, тонстудией, оборудованными самой современной, совершенной техникой. И не потому лишь, что в 1964 году мы представляем на Всесоюзный экран восемь художественных фильмов (в 1962 — всего один). Мы прекрасно понимаем, что количество — не главный показатель. Нам радостно оттого, что сейчас к нам пришли молодые люди, молодые художники, нетерпеливые, готовые самозабвенно работать в искусстве, нести прекрасное людям. Нам радостно оттого, что появились первые ласточки успеха — «Ты — не сирота», «Пятеро из Ферганы», получившие уже признание зрителей и прессы. Мы-то знаем, как трудно и как важно студии завоевать марку, заслужить уважение зрителя, и стремимся к этому всемерно.

Наш Художественный совет свою задачу видит не в том, чтобы критиковать готовые картины — важнее предупредить такую критику: подробнее рассмотреть сценарий, литературный и режиссерский, обсудить пробы актеров, заранее подумать о слабых, уязвимых узлах будущего фильма, чтобы возможность срыва, неудачи стала минимальной. На студии стали правилом регулярные просмотры материала с участием ведущих постановщиков и редакторов. Важная роль в рабочем процессе принадлежит сценарной редакционной коллегии, в которую входят писатели С. Бородин, И. Султанов, Р. Файзи, А. Якубов и другие. К. Ярматова, Ю. Агзамова, З. Сабитова и других режиссеров старшего поколения можно часто видеть на съемочной площадке, за монтажным столом — рядом с начинающими, нашими дебютантами. На самостоя-

тельную дорогу выходят Р. Батыров, А. Хачатуров, Д. Салимов, Х. Ахмеров и другие.

Х. Ахмеров ставит фильм по сценарию С. Нурутдинова «Конструктор», конфликт которого — в столкновении щедрого человеческого сердца с бездушным, нового, талантливого в жизни с косностью и рутиной.

Режиссер У. Назаров, известный в Узбекистане по театральным постановкам, впервые выступает в кино и сразу в двух качествах — драматурга и режиссера. Сценарий, написанный им, называется «Люди». Этот фильм также связан прежде всего с моральной проблематикой современности и рассказывает об узбекской молодежи, о внутренней красоте советского человека.

В бурные 20-е годы перенесет нас фильм «Приключения канатоходцев», который ставит по оригинальному сценарию Я. Ильясова, А. Ташкенбаевой режиссер Р. Батыров. Замысел этой картины — раскрыть внутреннюю, органичную связь искусства с жизнью народа.

Молодой режиссер А. Хамраев специально к юбилею готовит музыкальную комедию «Ёр-ёр» («Где ты, Зульфия?»), где перед зрителем предстанут лучшие исполнительские силы Узбекистана.

Также в дни юбилея мы рассчитываем выпустить на экран фильм, над которым работает старейший режиссер студии, ее художественный руководитель Камил Ярматов. Заранее привлекает масштабность темы, внутренняя — в драматургии уже — цельность фильма, рассказывающего об октябрьских событиях 1917 года в Ташкенте, о дружбе двух народов — русского и узбекского, о том, как росла она и крепла в борьбе за Советскую власть.

Как бы продолжением этой картины станет работа Ю. Агзамова «Листок из блокнота», где прослеживается жизненный путь узбекского коммуниста и как ведущий мотив звучит вера в дело ленинской партии. Несмотря на то, что сюжет охватывает значительный промежуток времени, он остается напряженным и динамичным. Сценарий принадлежит писателю С. Азимову.

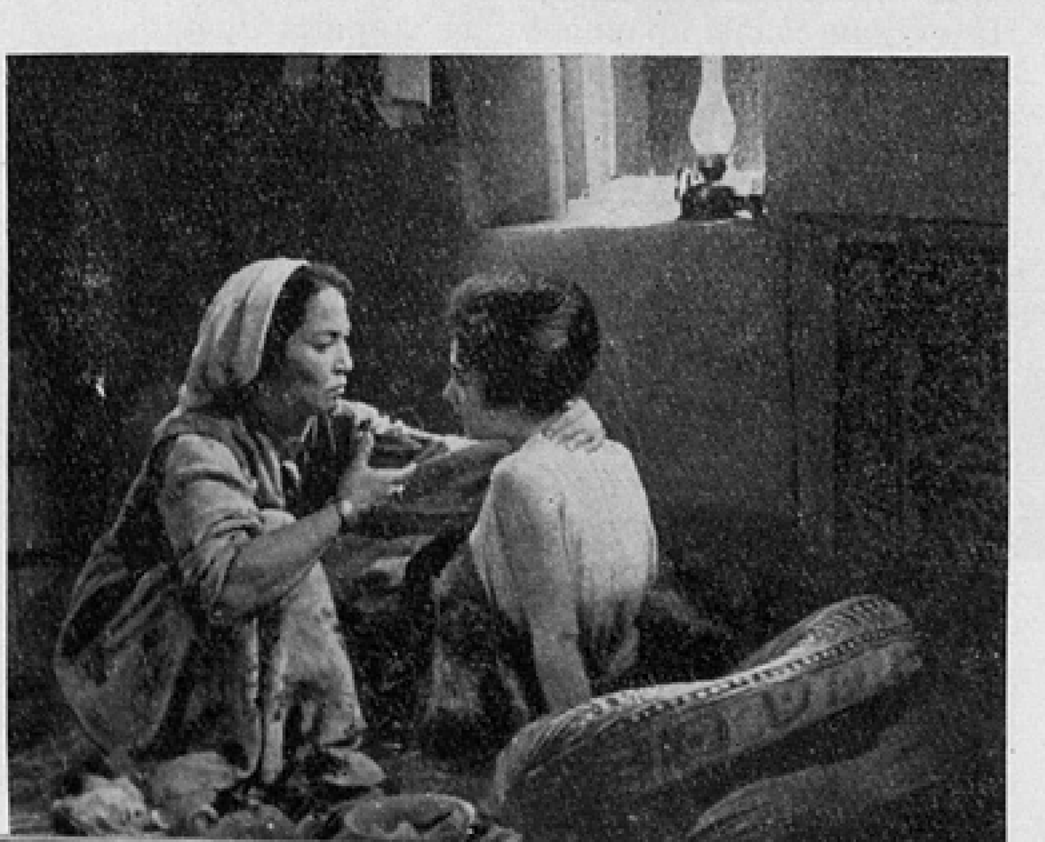
Быть может, преждевременно — картина еще не видела экрана — мне хочется поделиться радостью от последней работы Лятифа Файзиева «Звезда Улугбека». Улугбек, как известно, жил в XV веке, но фильм воспринимается как очень современный, связанный с конкретными, жизненно важными проблемами — он активно разоблачает реакционную сущность религии. Это, мне кажется, удача режиссера, писателя М. Шейх-заде, оператора А. Панна, художников Э. Калантарова и Н. Рахимбаева и всего коллектива студии.

Это, как говорится, дела текущие. А впереди у нас большие планы. Сегодня я хочу назвать имена пишущих для нас крупных узбекских писателей — Ш. Рашидова, К. Яшена, Уйгуна, Зульфии, Н. Сафарова, П. Кадырова. С нами охотно сотрудничают писатели и сценаристы Москвы — С. Антонов, С. Нагорный, Н. Рожков, Т. Сытина, Г. Шпаликов и другие. Сценарный портфель у нас пополняется, режиссерская смена растет, и хочется верить, что юбилейный год окажется для «Узбекфильма» по-настоящему трудовым и по-настоящему праздничным.

«Звезда Улугбека»



«Люди»



А. ХАМИДОВ,
директор киностудии «Таджикфильм»

С волнением и радостью

С самого начала предупреждаю — никаких оценок фильмам студии давать не буду. Расскажу, как мы работаем, а о результате нашего труда пусть скажут зрители.

Работаем мы сейчас очень напряженно. Для «Таджикфильма» этот год особенно ответственный — юбилейный.

Сорок лет Советской власти в Таджикистане. Это и много и мало. Если попытаться представить себе, чем была сорок лет назад восточная Бухара, где на сто человек было едва двое грамотных (да и те — муллы или сборщики податей), где не было ни одного настоящего врача — а теперь есть Академия наук, университет, институты, театры, огромное количество больниц, поликлиник и медпунктов или, как в поселке Кара-Боло, прекрасный комплексный медицинский городок,— то станет понятным, что сорок лет— это целая эпоха. Станет понятным и то, почему с таким волнением говорят у нас в республике об этом юбилее.

Для нас это не только праздник, это смотр боевых сил, отчет в том, что мы сделали сегодня, что дали Родине.

Наша киностудия после большого перерыва начала выпускать фильмы с 1956 года. За восемь лет мы выпустили около двадцати полнометражных художественных фильмов.

Были среди них такие, которыми мы гордимся — «Зумрад», «Дети Памира», «Судьба поэта» — не потому, что считаем их непревзойденными образцами киноискусства, но потому, что эти фильмы оказались близки и понятны широкому зрителю, явились результатом тесной связи наших режиссеров и сценаристов с жизнью народа. Были, конечно, и слабые фильмы, серые. Не ошибаться трудно, важно не повторять ошибок, учиться на них.

Восемь лет работает наша студия, а таджикских кинематографистов не покидает ощущение новизны, не уходит то особое чувство волнения и ответственности, с которым связан дебют в искусстве. Наверное, оттого, что с каждым годом повышаются требования, критерии и то, что в прошлом году казалось удачным, не удовлетворяет в настоящем.

Существует закон: тот, кто не идет вперед, безнадежно отстает. И мы на практике испытали действие этого закона, выпустив слабый фильм «Тишины не будет» (режиссер Б. Кимягаров). Об этом фильме уже много писали, еще больше говорили, и я не буду повторяться. Но, конечно, надо сказать, что его создатели не почувствовали самой необходимости движения. Коллектив студии и авторы фильма «Тишины не будет» сделали необходимые выводы. Ведь разочарование тоже может стать хорошим уроком.

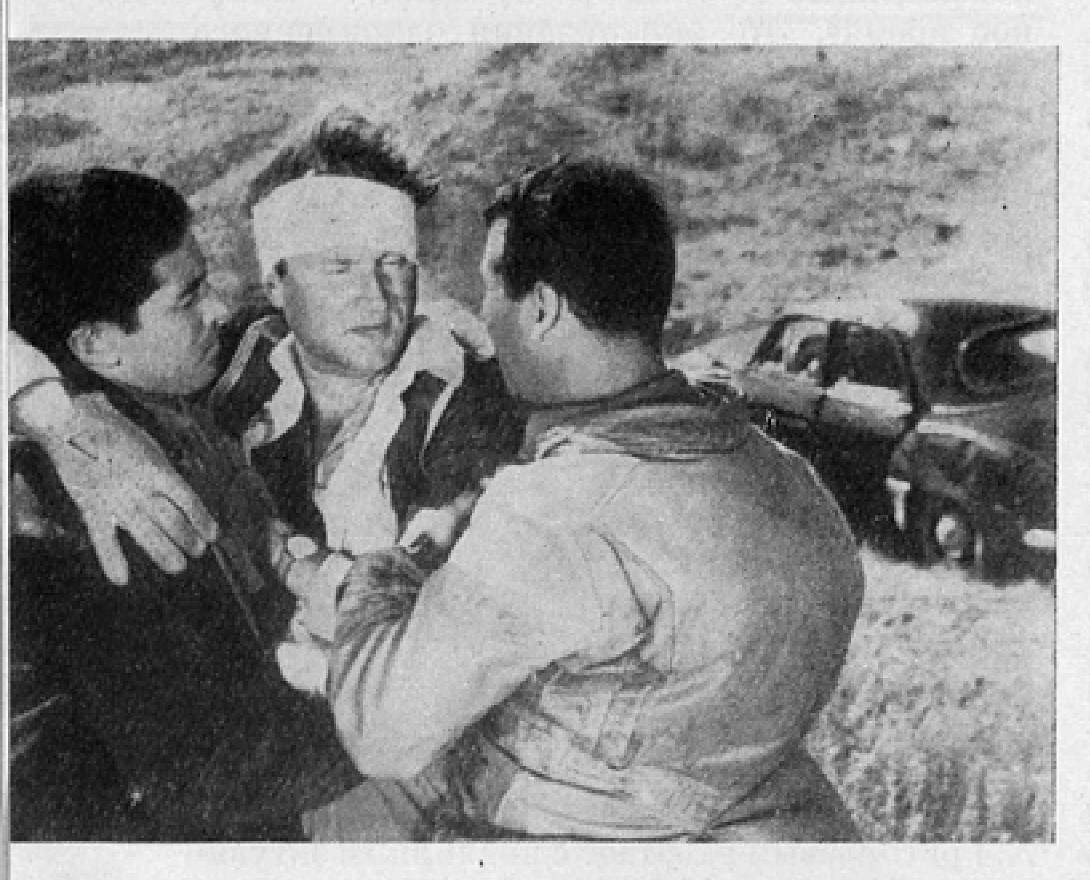
Сейчас Борис Кимягаров снимает фильм, посвященный 40-летию республики, — «Мирное время». Это экранизация одноименного романа В. Хабура, которую автор сделал вместе с Н. Рожковым. Оба они — и Хабур и Рожков — были участниками событий, изображаемых в фильме. Оба в конце 20-х годов комсомольцами приехали в Таджикистан. Новая жизнь утверждала себя в борьбе — и банды басмачей налетали на кишлаки, совхозы, пограничные заставы, сеяли смуту муллы... Но опаснее всего был враг скрытый, прятавшийся под личиной друга. В фильме будут показаны действительные события и действующие лица — тоже реальные люди, те, которых любили, и те, с которыми боролись авторы сценария.

Конечно, мы еще не знаем, какой получится эта картина, ведь процесс съемок приносит столько неожиданного. Но можно утверждать, что вся съемочная группа во главе с Б. Кимягаровым и оператором А. Григорьевым работает с подлинным энтузиазмом. И хочется сказать об актерах — воспитанниках ВГИКа Т. Совчи, В. Малышеве, В. Филиппове, С. Никоненко, А. Шереметьевой, М. Арипове, которые снимаются в фильме вместе с А. Тураевым, У. Алиходжаевым, Г. Завкибековым. Работают все они замечательно, никакие трудности их не пугают, а трудностей немало.

Съемки в основном проходят в Пяндже, где самый жаркий в Таджикистане климат. Когда мы смотрели отснятые метры так называемой «атаки тракторов», то все невольно залюбовались: красиво — трактора словно плывут по облакам; такой эффект дала на



«Мирное время»



«До завтра»

пленке... пыль. Залюбовались, но тут же подумали: каково было снимать и сниматься в такой пыли!

Работая над фильмом, мы думаем о том, как примут его те, бывшие комсомольцы — таджики и русские, те, кто в боевые 20-е годы строил Таджикскую Советскую Социалистическую Республику. Многие из них живут и работают и у нас в Таджикистане и в самых разных уголках СССР. Хочется, чтобы фильм «Мирное время» взволновал и тех, кому напомнит их суровую и прекрасную юность, и тех, кто сейчас переживает дни молодости. Хочется, чтобы наши современники, наша молодежь почувствовали себя наследниками боевой юности своих отцов.

Мы рады, что в работе над фильмом принимают участие композитор М. Фрадкин и поэт Е. Долматовский.

Юбилею республики посвящен фильм-концерт, который условно называется «1002 ночь», или «Как Шахрияр женился на Шехеразаде». Это будет работа молодых сценаристов Т. Зульфикарова и Г. Юнгвальд-Хилькевича и молодого режиссера М. Махмудова. Над музыкальным оформлением работает композитор А. Бабаев, который давно и успешно пишет музыку ко многим таджикским фильмам.

Недавно студия закончила и уже выпустила на экраны страны кинокомедии «Двенадцать часов жизни» в постановке режиссера А. Рахимова, «Любит — не любит?..» в постановке А. Хамраева. Эти фильмы—продолжение поисков на пути создания советской кинокомедии, а насколько плодотворными они оказались, можно судить по реакции зрительного зала: в Таджикистане обе картины приняты тепло.

Закончен также широкоэкранный, стереофонический фильм «До завтра» в постановке А. Давидсона по сценарию Т. Непомнящего и А. Давидсона. Этот фильм посвящен одной из проблем зарубежного Востока. В нем рассказано о простом человеке, чье имущество умещается в небольшой сумке, о поиске своего места в жизни, об утверждении человеческого достоинства. Этот фильм мы тоже покажем в дни юбилея.

Но юбилей для нас не только отчет в том, что сделано, это отчет и в том, как мы готовим будущее, стимул движения вперед. С юбилеем связаны и те фильмы, которые еще только запускаются в производство или готовятся к запуску. Вместе с драматургами М. Елениным и Г. Марьяновским увлеченно работают над сценарием фильма, который условно называется «Жизнь», режиссеры М. Арипов и Ю. Пуртов. Для них это будет первая самостоятельная постановка, и все мы желаем им удачи.

А сейчас К. Минц будет ставить на нашей студии сатирическую комедию-сказку «Двенадцать могил Ходжи Насреддина» по сцена-

рию Н. Исламова и Т. Зульфикарова. Легендарный мудрец и насмешник Насреддин, можно сказать, наш традиционный кинематографический герой — всем памятна лента А. Бек-Назарова и Э. Карамяна «Насреддин в Ходженте».

Ян Эбнер работает над экранизацией известного романа П. Лукницкого «Ниссо», сценарий которого написал автор вместе с Л. Рутицким.

Подводя итоги своей деятельности, размышляя над планами, мы думаем и о трудностях, о том, что мешает идти вперед.

До последнего времени проблемой номер один для нашей студии был сценарий. Мы знаем, что со сценариями трудно даже на «Мосфильме», а нам особенно. Ведь профессиональных кинодраматургов в республике пока еще почти нет, и это понятно — за восемь лет работы нашей студии они вырасти не успели. Я говорю о данном периоде времени, потому что это было по-настоящему рабочее время. Таджикские писатели, кроме С. Улуг-заде и М. Миршакара — авторов хороших сценариев,— со спецификой кино не знакомы. Сценаристы, приглашаемые из Москвы и Ташкента, в своем большинстве не знают жизни республики, незнакомы с национальными особенностями быта, характерами людей. Вот так и получаются слабые сценарии, такие, как «Огонек в горах», «Высокая должность» и другие. Ведь у студии тоже не было необходимого опыта работы над сценариями. Поэтому приходится сознаться, что порой запускали сценарии, недостатки которых были всем явно видны. План есть план — а полноценный сценарий, о котором мечтаем, взять было негде.

Сегодня положение изменилось. Образовался авторский актив: Н. Рожков, И. Филимонова, Л. Рутицкий, М. Еленин, Г. Марьяновский — это приглашенные из других городов сценаристы, уже знакомые с республикой и ее людьми, работающие, что называется, в полную меру сил, на совесть. Налажена связь с писателями Г. Гулиа, П. Лукницким, С. Бородиным, Н. Асановым. А самое главное — в кино пришли таджикские писатели: М. Турсун-заде, Ф. Ниязи, А. Сидки, М. Ходжаев и другие. Эти связи мы будем укреплять и дальше.

В результате в портфеле студии появились интересные сценарии и заявки. М. Турсун-заде в содружестве с И. Филимоновой закончил экранизацию своей поэмы «Хасан-арбакеш», Ф. Ниязи пишет киноповесть «Третья дочь», С. Бородин — биографический фильм об основателе таджикской советской прозы Садриддине Айни. Г. Гулиа работает над сценарием по мотивам повести А. Сидки «Все тот же Джура». Любопытным представляется мне в заявке сценарий Т. Непомнящего «Человеческая земля» о советских саперах, которые очищают от мин землю Алжира. Так что если нельзя еще сказать, что сценарная проблема решена абсолютно, то говорить об ощутимом сдвиге в этом деле мы можем.

И здесь стоит упомянуть о важной роли сценарных коллегий. Они приносят несомненную пользу. В коллегию нашей студии кроме штатных редакторов входят писатели Дж. Икрами, М. Миршакар, Ф. Ансори. Их советы всегда полезны и направлены на улучшение сценариев. Возглавляет коллегию молодой критик Масуд Муллоджанов.

Как всегда напряженно работает наш сектор хроники. Сейчас в производстве находится полнометражный документальный фильм «По ленинскому пути», который ставит режиссер Тахир Сабиров по сценарию В. Суркова. К юбилею выйдет цветной широкоэкранный фильм «Душанбе», сценарий, которого написал С. Джурабаев, а ставит режиссер-оператор Е. Кузин. Интересным обещает быть видовой фильм «Семь красавиц» о высокогорных Маргузарских озерах — его снимает режиссер-оператор А. Мансуров. Ну, и, наконец, «День семилетки» расскажет о строительстве Яван-Оби-Кийкской оросительной системы. Это основное, над чем работает хроника.

Мы стремимся наладить связь писателей с режиссерами. Жаль, правда, что приезжают к нам сценаристы редко и ненадолго. Не зная Таджикистана, писать о нем просто невозможно. А совместная работа с профессиональными кинодраматургами нам важна чрезвычайно.

Я думаю, что эти проблемы мы в ближайшие годы сможем решить, а затем, конечно, появятся новые. Ну так что же — рост всегда труден, движение требует усилий, а мы не собираемся останавливаться на достигнутом.



С. РЫТОВ, *доктор физико-математических наук*

«Что такое теория относительности?»*

Этот двадцатиминутный фильм заслуживает того, чтобы остановиться и на его достоинствах и на его недостатках. Заслуживает потому, что, насколько я знаю, это первая попытка в нашем научно-популярном кино познакомить мало подготовленных зрителей с одной из самых фундаментальных основ современной физики, а значит, и научного мировоззрения. Таким образом, серьезность задачи несомненна.

Можно ли считать, что она решена успешно? Я не могу говорить от лица тех зрителей, которым фильм адресован в первую очередь (просто потому, что физика — моя специальность), но тем не менее мне хотелось бы высказать некоторые соображения.

В целом фильм представляется мне удачным, доходчивым и полезным. Игра артистов (А. Грибов, Г. Вицин и А. Полевой) подкупает своей естественностью, остроумный и живой диалог сопровождается прекрасной мультипликацией. Фильм сделан с выдумкой и юмором, и это, по-моему, один из его плюсов, вопреки воззрению некоторых горе-педагогов, полагающих, что «наука должна быть, черт возьми, скучной» (в их понимании это означает — серьезной).

Другая особенность фильма — почти полное отсутствие неточных или неверных утверждений. Сюда же я отношу и очень прямой подход к освещению вопросов самой теории. В столь кратком фильме очень легко было сбиться на путь образных сравнений и эффектных аналогий, искажающих суть дела в угоду мнимой наглядности. Ведь подлинно хорошая аналогия — почти столь же драгоценная вещь в науке, как сама истина.

И наконец, большое достоинство фильма в том, что он интересен. Интересен не только тем, как обставлен разговор действующих лиц. Это сделано очень занятно и живо, но если бы дело этим ограничилось, то можно было бы считать, что фильма о теории относительности нет. Интересно ставятся вопросы самой теории, ставятся так, что они могут задеть зрителей за живое, расшевелить их любопытство, а у некоторых (здесь, конечно, не следует обольщаться) пробудить любознательность. Я имею в виду (как, вероятно, и авторы фильма) тех зрителей, которые обладают в вопросах физики хотя бы уровнем знаний восьмиклассника, ибо вряд ли фильм сможет просветить лиц, которыми этот уровень не достигнут или утрачен. Но для учащейся молодежи, еще не растерявшей минимальной необходимой подготовки, фильм будет и полезен и интересен.

Фильм был бы, однако, еще интересней и полезней и вместе с тем дошел бы в какой-то мере и до совсем не подготовленной аудитории, если бы содержал наряду с чисто научными сведениями еще и более общую характеристику теории относительности. Я буду говорить не о недостатках фильма, а о своих пожеланиях. Как, вероятно, уже ясно из сказанного, эти пожелания касаются главным образом того, чего в фильме нет, но что, на мой взгляд, должно было бы в нем присутствовать.

Теория относительности столь же важна для посвященных, сколь парадоксальна для непосвященных, и эта парадоксальность отнюдь не является делом вчерашнего дня. Повседневный опыт людей ограничен и поныне малыми скоростями движения тел. Сюда относятся и астрономические скорости в десятки и сотни километров в секунду, так как речь идет о сравнении со скоростью света, равной 300 000 *км/сек*. Лишь немногие из физиков, астрономов и техников сталкиваются н а о п ы т е со скоростями тел, сопоставимыми со скоростью света, причем «тела», которые я имеют в виду, — это либо частицы микромира (электроны, атомные ядра, ионы), либо очень удаленные галактики. Релятивистские эффекты, то есть явления, предсказываемые теорией относительности, существуют, конечно, и при медленных движениях, но здесь они крайне малы. Прогресс техники эксперимента неуклонно увеличивает количество опытов, в которых удается уловить слабые релятивистские эффек-

* Авторы сценария С. Лунгин и И. Нусинов. Режиссер С. Райтбурт. Оператор Ю. Беренштейн. Редактор В. Злотов. Производство киностудии «Моснаучфильм», 1964.

ты (неизменно с положительным результатом). Но и такие наблюдения составляют достояние специалистов-ученых.

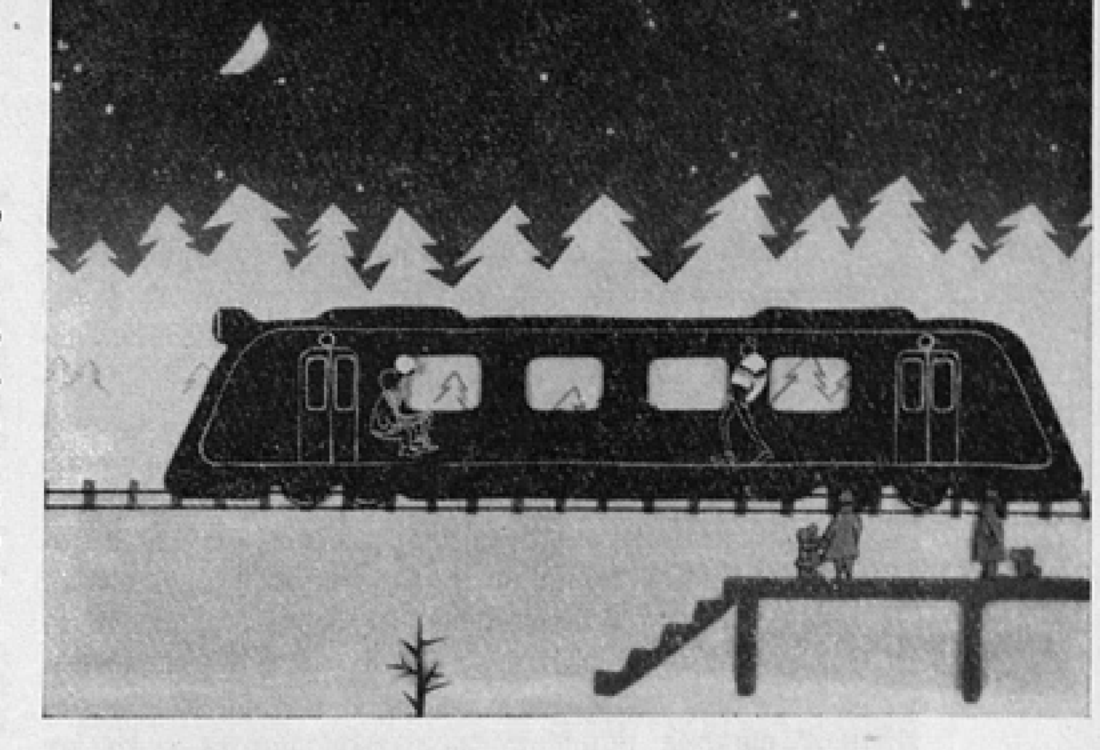
Не удивительно поэтому, что для подавляющего большинства людей такие вещи, как относительность одновременности удаленных друг от друга событий, взаимное замедление хода движущихся друг относительно друга часов, взаимное сплющивание тел в направлении их относительного движения, либо вообще неизвестны, либо представляются каким-то странным и недоступным для простых смертных домыслом чудаков-ученых. Кстати сказать, различные «виды» невежества очень красочно показаны в фильме.

Люди старшего поколения помнят, какие битвы пылали вокруг теории относительности еще в 20-е годы. Интерес к ней был неизмеримо шире, чем к любой другой физической теории, и это понятно, так как речь шла о свойствах пространства и времени, о вещах, близких и, казалось бы, ясных каждому. От философских дискуссий до эстрадных выступлений — таков был диапазон этого всемирного «обсуждения».

Но уже в 30-е годы признание теории среди ученых сделалось всеобщим и она прочно легла в фундамент всей физики. Отгремела одна из величайших революций в естествознании. Революция, которая навсегда отучила физиков полагаться на обыденный «здравый смысл» и научила их тщательно продумывать содержание понятий, которыми они пользуются. Революция, воочию показавшая, что п р а в и л ь н о с т ь любой широкой физической теории можно понимать только исторически. Говоря словами самого А. Эйнштейна, лучшая судьба всякой физической теории — это сделаться частным случаем новой, более общей теории. Именно такая судьба постигла механику Ньютона с появлением специальной теории относительности (1905), а последнюю — с появлением общей теории относительности (1916).

Отражено ли все это в фильме? Выявлена ли роль теории относительности как п е р е в о р о т а в физике, как огромного шага в познании природы и в понимании развития самой науки? Приходится констатировать, что в таком плане фильм не говорит ничего. Между тем эту общенаучную и, я сказал бы даже, общечеловеческую сторону дела безусловно надо было показать как тем, кто обладает уровнем знаний восьмиклассника, так и (особенно) тем, кто им не обладает. Ответ на вопрос «что такое теория относительности?» не может не подчеркнуть ее колоссального мировоззренческого значения.

Тогда получил бы достойное освещение и научный подвиг А. Эйнштейна. Ведь из фильма мы узнаем об Эйнштейне только то, что он никогда не говорил



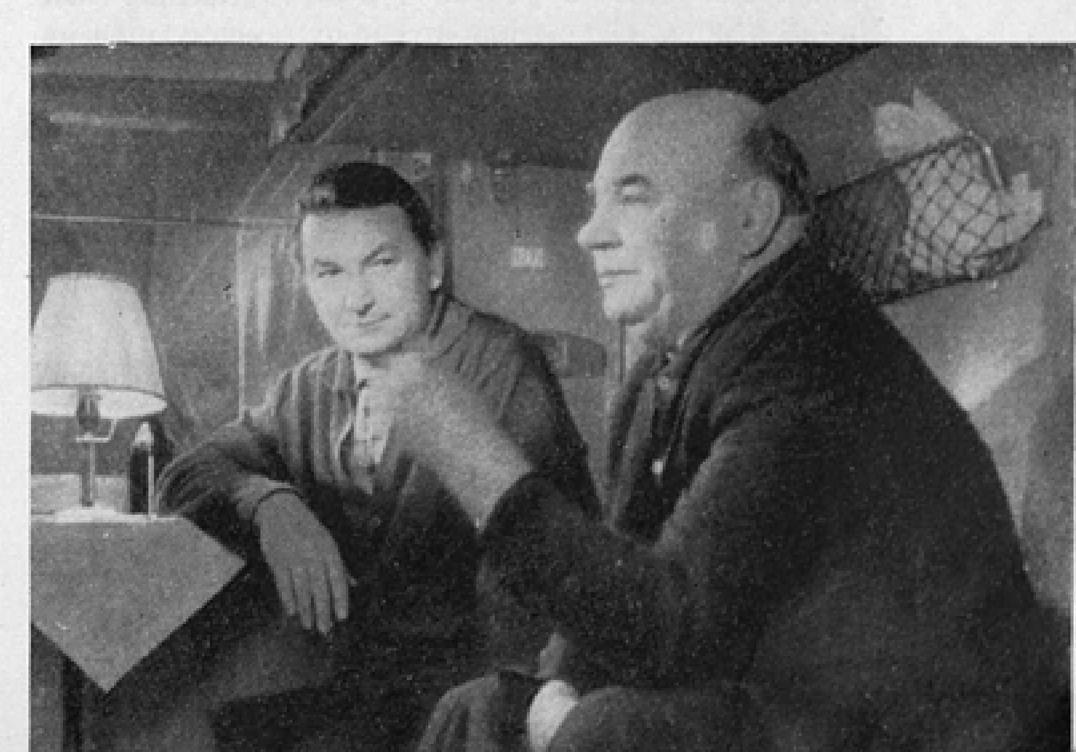
«Что такое теория относительности?»

«все относительно». Это верно, но разве такого упоминания заслуживает Ньютон XX века? Надо было заставить зрителя ощутить, какой интеллектуальной мощи и научной смелости требовало то, что Эйнштейн говорил, говорил впервые, вопреки всей «очевидности» и «незыблемости» сказанного до него.

Французскому математику А. Пуанкаре принадлежит изречение: «Всякой истине суждено одно мгновение торжества — между бесконечностью, когда ее считают неверной, и бесконечностью, когда ее считают тривиальной». Не слишком ли углубились авторы во вторую бесконечность и не выглядит ли из-за этого теория относительности в фильме как нечто такое, до чего каждый додумался бы сам, если бы только не поленился подумать?

Теперь о роли теории относительности в современной технике. Синхрофазотрон, показанный со страницы подвернувшегося под руку «Огонька», несомненно, иллюстрирует тот факт, что в наши дни физики, изучающие атомное ядро и элементарные частицы, используют мощные машины, работающие по законам теории относительности.

«Что такое теория относительности?»



Но наш век называют «атомным» не только и даже не столько из-за ускорителей заряженных частиц, сколько из-за «атомной» (точнее, ядерной) энергетики. Последняя же опирается на соотношение между массой и энергией, установленное в качестве универсального закона природы именно теорией относительности. Дорога к использованию ядерной энергии, будь то атомоход «Ленин» или атомная электростанция, атомная подводная лодка или водородная бомба, начинается от Эйнштейна. Умелый показ этих последствий закона взаимосвязи массы и энергии пока в натуре (а не на фотографии) и в действии мог бы сделать соответствующий фрагмент фильма попросту захватывающим. А уж от сомнений в практическом значении теории не осталось бы и следа.

Конечно, здесь понадобился бы выход за пределы купе, в котором едут действующие лица. Но ведь отступление от «единства места» уже допущено, когда показан Г. Вицин, делающий утреннюю зарядку в московской квартире.

Я отдаю себе отчет в том, что мои пожелания навряд ли выполнимы в фильме, длящемся двадцать минут. Но почему двадцать, а не тридцать или пятьдесят? Игра стоит свеч, а авторы сценария и фильма достаточно убедительно показали, насколько велики их возможности и умение. Единственное, чего нельзя допустить при увеличении метража, это сужения аудитории из-за изменения категории фильма, но вопрос о существующих обычаях кинопроката выходит за рамки этой статьи.

Несколько замечаний.

По поводу «верха и низа» следовало сказать иначе: «в каждой точке земного шара (а не пространства вообще) есть собственный верх». В пространстве (и даже в кабине космонавта) нет ни верха, ни низа, так как они связаны с направлением силы тяжести.

Когда разговор касается будущего космонавта, который возвращается на Землю молодым, надо устранить утверждение об абсолютности ускорения. Кинематически ускорение тоже относительно. Лучше было бы сказать, что космический корабль — не инерциальная система и поэтому, с точки зрения специальной теории относительности, не равноправен с Землей (которую в данном случае можно считать инерциальной системой).

Вообще, надо было бы как-то информировать зрителя о том, что фильм затрагивает только специальную теорию относительности и что существует еще общая теория относительности, о которой авторы совершенно сознательно не упоминают вообще.

Авторы поступили правильно, приведя в конце фильма список рекомендуемой популярной литературы, но «проскакивает» этот список слишком быстро.

Резюмирую: то, что показано в фильме, показано очень хорошо. Но отсутствуют важные моменты, которые необходимо было донести до массового зрителя, объясняя ему, что такое специальная теория относительности.

Н. ЗЕЛЕНКО

Логика счастья

Свадьба. Как часто она играла роль точки, завершающей фильм. Герои, преодолевшие неизбежные препятствия и трудности, наконец соединялись в финале — и целомудренная надпись «конец» скрывала от нас их семейную жизнь.

Этот фильм* начинается свадьбой, и путь, который предстоит героям картины и которому мы, зрители, будем свидетелями, проходит через всю их совместную жизнь до самого конца, до разрыва. Свадьбе предшествует небольшой эпизод — экспозиция, — из которого мы узнаем, что героиня фильма Жауказ выходит замуж не по собственному желанию и что жилось девушке у отца и мачехи, по-видимому, несладко.

Поскольку мы уже больше не встретимся ни с отцом Жауказ, ни с ее мачехой, то, пожалуй, здесь стоит сказать, что рисунок обоих характеров весьма нечеток; поступки их не мотивированы психологически. Почему Жауказ приходится уйти из дому? Да потому, что отец попросту продал ее в жены за калым, «польстился на подарки», если верить словам мачехи. Ее, мачехи, зловредное влияние всему виной, если верить отцовским словам. «Несчастной девочке не давала жизни — не так стоишь,

* «Следы уходят за горизонт». Сценарий А. Таразп. Постановка М. Бегалина. Оператор А. Ашрапов. Художник Р. Сахи. Композитор Э. Хагагортян. Звукооператор К. Кусаев. Редактор О. Бондаренко. «Казахфильм», 1964.

не так сидишь...» Сцена драки отца с мачехой не проясняет дела — трудно поверить в искренность отцовского раскаяния, оно кажется притворным... Мы так настойчиво отыскиваем ясность в экспозиции потому, что именно здесь завязка, социальный и общественный источник конфликта. А мы лишь поставлены перед фактом, он констатируется, и только.

Но как бы то ни было, Жаухаз выходит замуж. За того, за кого велела мачеха. Выходит без любви, но и без видимого отвращения. Ее предсвадебное свидание с будущим мужем, чабаном Тураром, воспринимается как своеобразный стилистический ключ к фильму. В комнате только двое. Оба молчат. Молчание тяжкое, неловкое. Атмосфера гнетущая. Но ни горестных слов, ни причитаний, ни протеста. Лишь в глазах Жаухаз тревога.

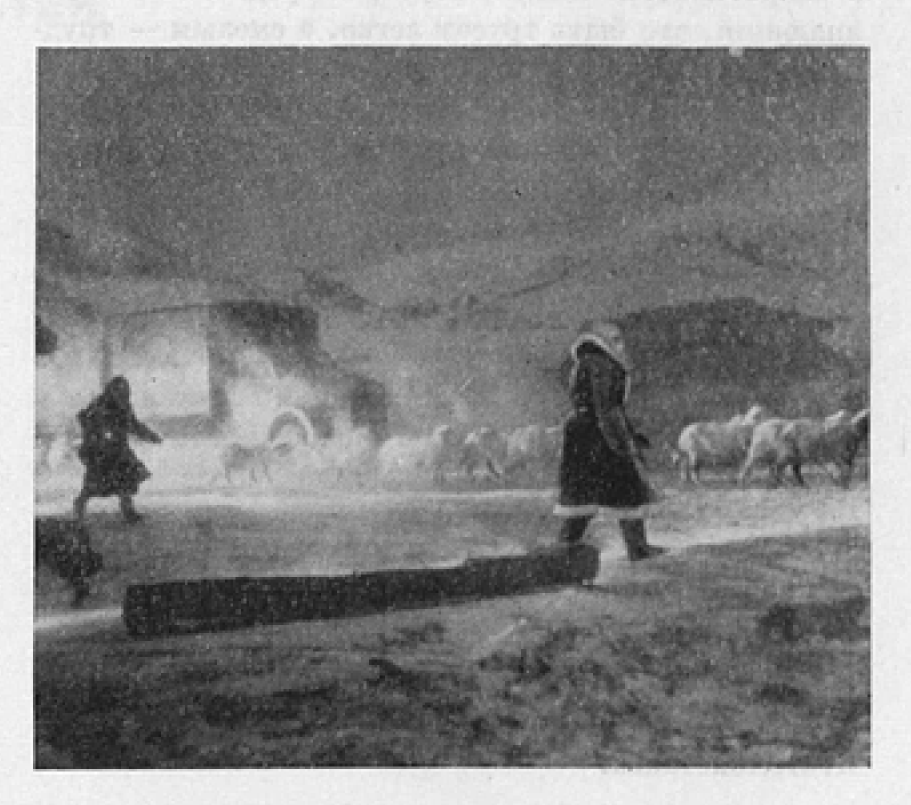
Эта «спрятанность» чувств, сдержанность в проявлении эмоций характерна и для героев и для стилистики картины в целом. Больше того, отсутствие внешней экспрессии,— пожалуй, творческий принцип авторов картины, осознанно и целеустремленно воплощенный ими на экране.

Этот принцип в руках создателей фильма «Следы уходят за горизонт» оказался двуликим Янусом. Порой за внешней сдержанностью мы угадываем внутреннюю глубину чувств, за обычными, будничными словами слышим голос счастья, огромного, необъятного, как мир. Но не оказывается ли иногда сдержанность щитом, прикрывающим пустоту? Попробуем разобраться...

Итак, Жаухаз вместе с новой семьей живет теперь на далекой зимовке. Аппарат внимательно фиксирует обстановку дома, кошару, загон для овец с плетеными воротами... Никаких декораций, все подлинно, естественно, просто. Столь же внимательна камера к тем будничным событиям, которые составляют внешнюю сторону человеческой жизни. Торжественные безмолвные трапезы — приглушенный стук ложек, руки разламывают хлеб уважительно, бережно; даже густая струя чая с молоком, льющаяся в пиалу, кажется исполненной достоинства... А потом работа: размеренные движения кетменем — надо вырубить из кошары смерзшийся кизяк; вилами — надо набросать овцам сена. Жизнь подчиняется естественным потребностям, бытовой необходимости. Так что же — царство обыденщины? По мысли авторов — нет. Они сознательно показывают труд неприукрашенный, неромантизированный. Поэзию и благородство этого труда они видят в его необходимости людям, человечеству...







«Следы уходят за горизонт». В роли Жаухаз — Ф. Шарипова

Однако смысловой «подтекст» этих эпизодов раскрыт на экране не полностью. Сдержанность порой оборачивается если не скукой, то однотонностью.

Но последуем дальше. Наконец монотонность существования нарушена: у кошары появляется машина. В кабине — парень с бесхитростной белозубой улыбкой — шофер Танабай. И сразу тревога: в буране отбились овцы, надо ехать искать. Турар и Танабай, связавшись арканом, отправляются на поиски. К вечеру Турар возвращается один.

По-прежнему размеренно течет жизнь на зимовке. По-прежнему тщательно фиксирует ее глаз кинокамеры.

Но жизнь многослойна. И поверхностный, пусть даже очень внимательный взгляд улавливает лишь внешнюю оболочку происходящего. Авторы знают об этом и не ограничивают себя бытописательством. Они стремятся подсмотреть процесс внутренней душевной жизни человека, разобраться в сложном мире его мыслей и чувств.

Жаухаз нашла аркан, которым, отправляясь в путь, связались Турар и Танабай. Конец аркана отсечен ножом. И здесь впервые сквозь сдержанность фильма вырывается на поверхность живое, трепещущее, горькое человеческое чувство, и тогда наступают лучшие моменты фильма — он теряет свою плоскостную однолинейность. Хотя обычный уклад жизни не нарушен и с той же неколебимой закономерностью торжественные трапезы сменяются привычной работой — Жаухаз изменилась. Для той, прежней Жаухаз, покорной и безмолвной, было немыслимо бросить в лицо мужу обвинение в трусости. Для новой Жаухаз эти слова естественны. В ней проснулась вместе с презрением к мужу способность к сопротивлению. Рабыня умерла, родился человек, знающий, что быть трусом легко, а смелым — трудно, и сознательно выбравший свою дорогу.

Однако процесс постижения человеческого характера не всегда в фильме проходит одинаково успешно. Хорошо, что авторы ставят своей целью именно исследование процесса.

И все же это движение порой останавливается на полпути. Когда Турар в конце фильма принимает решение бросить работу чабана и переехать жить в аул, его решение неожиданно, психологически не подготовлено, сюжетно не оправдано. Вследствие таких драматургических просчетов образ расплывается, теряет определенность. Характер его отца, старого чабана, тоже не выявлен по-настоящему. Авторская идея — показать пожилого человека, научившегося думать по-новому, уважать человеческое достоинство,— во многом осталась за кадром, несмотря на тактичную и тонкую игру актера К. Кенжетаева.

Вообще следует отметить высокую культуру актерского исполнения. Ф. Шарипова, А. Ашимов, К. Абдреимов, Х. Букеева, К. Кенжетаев естественны, жизненны, органичны. И, как правило, обладают поразительным умением молчать. Молча жить на экране, не чувствуя при этом никакой неловкости, давая возможность думать и своему партнеру по экрану и зрителю. А молчать им приходится довольно часто — фильм немногословен. И это оправданно: жизнь на далеких безлюдных зимовках отучает человека от болтливости — должно быть сказано лишь самое необходимое...

Вероятно, именно поэтому ощутимо повышается цена каждого слова. Когда Танабай, выросший в детдоме и, по-видимому, не помнивший родителей, говорит Жаухаз: «Ты похожа на мою маму»,— мы понимаем — это признание в любви.

Диалог в фильме хотя и не свободен от бытовизмов, в основном прост и естествен, чего нельзя сказать о языке сценария. Стиль кинодраматурга А. Тарази тяжел, часто напыщен, ложномногозначителен. Вот маленький отрывок: «Лил дождь. Тяжелым потоком. Пригибая к земле молодые тюльпаны». Или еще: «Белый ревущий мир. Они двигались. Еле. Сугробы. Глубокие. Ветер. Бешеный». Мы не прибавили здесь ни одной точки. Да и вряд ли это было бы возможно. Что это? Кокетство? Если так, то будем надеяться, что «болезнь роста» вскоре пройдет и художник сбросит с себя шелуху полуанекдотичной «эмоциональности».

Хочется, чтобы молодой сценарист понял, что то хорошее, что есть и в сценарии и в фильме, идет не от подобных фокусов, а от умения точно и глубоко наблюдать жизнь. А авторам фильма «Следы уходят за горизонт» нельзя отказать в наблюдательности. Одна емкая, лаконичная деталь, например, делает живым и выпуклым образ Танабая. Что мы узнаем о нем? На первый взгляд, совсем немного: хорошо улыбается, вырос в детдоме, по профессии шофер. Но есть у парня одна особенность: он любит слушать эфир. Включает приемник, слушает, как лучшую в мире музыку, позывные спутника, перестрелку ключей радистов... В трескотне приемника Танабаю открывается огромный, зовущий космический мир... Но, к сожалению, таких деталей в фильме немного и, как правило, по одной причине — все связано с эскизностью драматургии. Едва заметным пунктиром намечена в фильме всегда сложная и интересная проблема «Человек и природа». Труд чабана, долгие месяцы остающегося наедине с заснеженными горами, требует, естественно, мужества, силы воли, огромной выдержки. Но что видим мы на экране? Многочисленные кадры жующих овец, многочисленные пейзажи, талантливо снятые. Ритм фильма становится вялым, замедленным.

...Есть у казахского народа обычай: героев хоронят не на кладбищах, а на перекрестках самых оживленных дорог, чтобы человек и после смерти оставался среди людей и чтобы люди, проезжая мимо, могли отдать ему дань своего уважения. В фильме «Следы уходят за горизонт» чабаны, отправляясь на зимовку и возвращаясь домой, опускаются на колени у могилы героя казахского народа, первого просветителя Чокана Валиханова. Прекрасный обычай. Но ведь эпизод остается «непрочитанным» большинством наших зрителей.

А между тем сами авторы фильма не только хорошо знают жизнь своего народа, его быт, его привычки, они глубоко и верно понимают эту жизнь. Национальный колорит картины не нечто привнесенное извне, он органически соотносится с характерами героев, их образом жизни и образом мыслей.

«Следы уходят за горизонт» — фильм неровный. Здесь уживаются рядом глубокое знание материала и поверхностная его разработка; точно найденная деталь и банальность, безвкусица вроде чтения стихов в бреду больным Танабаем. Но, как мне кажется, самый существенный просчет допущен авторами еще в сценарной основе фильма. Может быть, дело в том, что драматизм темы требовал и более драматичного ее решения? Прежде всего драматичного, а потом уже «сдержанного», «спрятанного» и тому подобного.

...За время, обозначенное фильмом, Жаухаз выросла, поумнела, стала смелее и зорче. И закон обеспеченного, спокойного существования потерял для нее свою непреложность. В силу вступили иные ценности: гордость и человеческое достоинство, ощущение свободы, радость от возможности любить и чувствовать себя любимой — словом, то, что можно назвать «логикой счастья».

В этом прозрении героини, в ее моральном освобождении — смысл, значимость фильма.

Напоследок я расскажу историю, которая произошла в дни, когда еще только велись актерские пробы к картине «Следы уходят за горизонт». На главную роль была утверждена молоденькая балерина, уроженка казахского села, по национальности уйгурка. Но дебют не состоялся — актриса исчезла.

История печальная, более того — трагическая. Обычаи старины живучи и цепки. Воля отца, законы аллаха, богатый «калым», веками воспитанная покорность—и в результате еще одна загубленная женская судьба. Балерину, уже выданную замуж, нашли потом в Ташкенте, но, несмотря на все усилия съемочной группы, изменить ничего не удалось.

Вспомнилась эта история не для того, чтобы подчеркнуть трудности, возникавшие в процессе работы. Случившееся, как камертон, подчеркнуло важность и актуальность темы фильма, словом, его необходимость.

В. КАМЯНОВ

В мире условностей

Это удивительно тихая, будто заколдованная стройка. Когда камера смотрит на нее с высоты птичьего полета, кажется, что не только башенные краны (механизмов помельче нам разглядеть не удается), но и сама сибирская река, на которой сооружается электростанция, приостановила свой бег, образуя у решетки водосброса неподвижные лепные завихрения. А ведь стройка, судя по всему, не случайно избрана местом действия «Негасимого пламени»*. Отчего же там царит музейная тишина? Разберемся по порядку.

В далекий сибирский поселок, где когда-то был бериевский лагерь, приезжает из Москвы бывший узник этого лагеря Федор Ильич Караваев. Он разыскивает свою семью, судьба которой ему до сих пор неизвестна, и поиски приводят его сюда, к печально памятным местам. На экране — остатки заброшенных лагерных построек, покосившиеся сторожевые вышки, поваленные колья с обрывками колючей проволоки. Затем резкая смена кадра — и мы видим освещенную солнцем панораму строительства. Подчеркнутый контраст мрачных лагерных руин и солнечной панорамы стройки — здесь своего рода назывное предложение, написанное с красной строки (назван, выдвинут публицистический тезис). Оно и открывает кинорассказ.

Действие фильма сконцентрировано вокруг двух судеб — Федора Ильича Караваева и зловещего старца Придорогина, человека «из бывших». Серия наплывов-воспоминаний вводит нас в предысторию

* Автор сценария Г. Береако. Режиссер-постановщик Е. Дзиган. Операторы В. Павлов, Н. Большаков. Художник Е. Серганов. Композитор К. Хачатурян. Звукооператор Л. Трахтенберг. Редактор М. Папава. «Мосфильм», 1964.

их отношений. Гражданская война. Красный комиссар Караваев сражается с колчаковцами. Кулак Придорогин, улучив момент, выдает его врагам. 1930 год. Караваев на переднем крае борьбы за коллективизацию. Подкараулившим его Придорогин пускает в ход оружие. Пора ежовско-бериевских репрессий. Караваев, ставший к этому времени народным комиссаром, объявлен врагом народа и оказывается в лагере. И опять судьба сводит его с Придорогиным (на сей раз привилегированным заключенным), который не может не позлорадствовать при встрече: «Комиссар! Это да, сюрприз! Насажал, теперь сам угодил!»

Мелькают подернутые традиционной дымкой кадры наплывов, в резких монтажных стыках чередуются крупные планы двух лиц: одного — благородного, с открытым мужественным взглядом, другого — отталкивающе блудливого, искаженного злобной гримасой. В этих кадрах ничто не «работает» на создание характеров. Идет экранизация абстрагированных анкетно-биографических «данных», симметрично нацеленных графа на графу и подобранных по принципу исторической типажности. Острые социальные коллизии, тяжелые потрясения, пережитые народом, обозначены здесь с помощью набора типовых заставок. Предыстория конфликта Караваева и Придорогина завершена. Но она плавно переходит, врастает в собственно «историю». Врастает прежде всего эстетически. Повествуя о главной, завершающей встрече героев-антагонистов, автор сценария Г. Березко и режиссер Е. Дзиган упорно следуют избранному девизу: обобщенность и еще раз обобщенность! Каждый кадр должен обобщать!

В осуществлении этого девиза все поступки, жесты, высказывания героев на ходу подвергаются социальному логарифмированию. И происходит неизбежное: завязанный авторами конфликт погружается в стихию умозрительного, его жизненная почва становится зыбкой, условной.

Действительно, чем занят в фильме старик Придорогин? Он почти безвылазно сидит в темной клетушке, которую ему отвела спившаяся с круга родственница, и тиранит ее молодую сноху устрашительными речами примерно такого содержания: «Про свои мечты забудь лучше... Ты меня знаешь, Глашка...» А что, собственно, должна знать Глашка, задумавшая порвать с мужем и мужниной родней? Откуда может грянуть гром? Придорогин, правда, намекает на безотказность верных ему людей, которые — только мигни — сразу же устранят Глашкиного «кавалера» Алешу. Но угрозы старика пустые. Он, в сущности, не слишком опасный говорун. Ведь для «верных людей» в фильме просто нет места. Его размеренному «тезисному» строю решительно противопоказана фабульная суета, которую внесли бы на экран вскользь упомянутые злоумышленники. Так что Глафира, пожалуй, зря волновалась.

Что до Федора Ильича Караваева, то круг его занятий, казалось бы, достаточно обширен. Только вот сами занятия какие-то ненатуральные, чересчур символические, что ли. Приходит, например, Караваев на стройку, к начальнику участка. Начальник в кабинете не один, при нем секретарша, она надрывно кашляет. Федор Ильич тут же начинает распекать начальника за невнимание к людям (Караваев вообще удивительно скор на окончательные приговоры) и распоряжается, чтобы больную женщину отпустили домой. Полезный итог эпизода — наглядная демонстрация чуткости героя. Подобного рода демонстрации — основной метод «лепки» главного характера в фильме, а потому место простуженной секретарши на экране не остается пусто. Примерно в той же роли мы видим то незадачливого влюбленного, который скромно просит: «Поучите меня, Федор Ильич!» (и Караваев, конечно, учит), то конопатенькую библиотекаршу, внушившую себе, будто она дурнушка (Караваев мигом успокаивает девушку, и та возвращается окрыленной).

Авторы неотступно следуют за Федором Ильичом, требуя от него «скоростного» проявления высокой гражданственности и добрых человеческих свойств, но так и не могут найти для героя настоящего дела, которым тот был бы увлечен всерьез, а не «понарошку», не напоказ. В итоге демонстративная деловитость Караваева сильно отдает праздностью. Но ведь и его противник «занят» преимущественно тем, что олицетворяет собой зло. Как же тут не возникнуть характерному драматургическому парадоксу? Когда в кульминационном эпизоде фильма происходит решающая встреча двух давних противников, то неожиданно выясняется, что им попросту нечего делать друг с другом. И это несмотря на обилие принципиальных поводов для столкновения. Да, принципиальных поводов, общих предпосылок хоть отбавляй. Нет только живого накала страстей, напряжения воль.

Кинокамера добросовестно фиксирует неловкость возникшей ситуации. Оба героя праздно стоят один против другого и произносят некий «среднеарифметический» текст.

«К а р а в а е в. Придорогин, вы просто призрак, тень.

П р и д о р о г и н. Какой же я призрак? Вот я стою перед вами... Я здесь еще...»

Реплики с небольшими словесными вариациями повторяются несколько раз. Затем Придорогин начинает судорожно глотать лекарство, а Караваева неожиданно валит с ног сердечный приступ! Так завершается тягостная кульминация фильма.

«Негасимое пламя» рассказывает нам и о «заочной» борьбе Караваева с Придорогиным. Придорогин, как известно, тиранит свою родню, калечит судьбу племянника, запугивает Глашу. Дом, где он живет, пользуется дурной славой в поселке. И уже само присутствие Караваева должно, согласно авторскому замыслу, очищать атмосферу от придорогинского дыхания. Конечно, не просто присутствие, а человеческое обаяние героя, его мудрые советы, беседы. Беседы... Караваев с готовностью наставляет уму-разуму и Глашу, и ее возлюбленного Алешу, бригадира монтажников, и всю Алешину бригаду. Наставляемые благодарно внимают Федору Ильичу. Но поверить в неподдельность этого внимания нелегко: слишком уж очевидными прописями оперирует Караваев, слишком стерты, безлики слова, которыми он намерен тронуть молодые души. Авторам, однако, все это как-то невдомек. Они придают высказываниям своего героя чрезвычайное значение и обставляют их с предельной торжественностью. Караваевская фраза звучит неторопливо, веско, притом неизменно в почтительно-чуткой тишине. А так как драматургия фильма держится в основном на монологах главного героя и диалогах с его участием, то замирания звукового фона, естественно, задевают наше восприятие. И в какой-то момент мы неизбежно спрашиваем себя: «Отчего на экране так тихо? Ведь свои наставительные беседы герой ведет в непосредственной близости от крупного современного строительства. Так куда оно, собственно, девалось? Почему не ощущается его присутствие?»

Действительно, почему? Ответить на этот вопрос теперь не так уж трудно. В том условном, призрачном мире, который нам открывают создатели «Негасимого пламени», царит незыблемая «табель о рангах». Все компоненты повествования обязаны твердо помнить отведенное им место и ни в коем случае не превышать полномочий.

Никаких помех аллегорическому самовыявлению центральных героев! Полный простор системе разъясняющей «словесности»! Кинокамера должна, не слишком приглядываясь к предметам и лицам, оперативно обращать их в символы. Таковы эстетические «опоры» «Негасимого пламени». И вряд ли следует удивляться, что стройка не живет в фильме, а лишь олицетворяет собой индустриальную современность, причем олицетворяет тихо, пристойно, не отвлекая зрителей от запланированных авторами «обобщений».

Точнее, она должна бы не отвлекать и тем не менее отвлекает. Притом не только царящим на ней безмолвием. Нас смущают и другие обстоятельства. Например, следующее. Федор Ильич неоднократно критикует (в присущей ему безапелляционной менторской манере) руководство стройки то за хозяйственную недальновидность — рабочий поселок начали возводить слишком близко от электростанции, то за невнимание к людям — вспомним эпизод с простуженной секретаршей.

Нам, конечно, понятно, что таким способом создатели фильма позволяют герою лишний раз обнаружить свою гражданскую активность. И все же невольно задаешься вопросом: «Ну а как впредь будет действовать руководство? Учтет ли оно ошибки или отмахнется от критики?» Лента на этот вопрос не отвечает. Герой сделал свое дело — высказался, а дальше у него другие задачи. Вот и воспринимай после этого стройку как некий незыблемый мажорный символ!

«Производственная» линия фильма ставит перед нами еще и такую загадку: кто работает на стройке? Секретарша? Монтажники во главе с бригадиром Алешей? Захворавшая секретарша сразу отпадает. Что же до монтажников, то, во-первых, они с равным успехом могли быть объявлены такелажниками, трактористами, штукатурами, плотниками и т. д.: профессия им присвоена произвольно и решительно ничем не подтверждена, а во-вторых, непонятно, когда члены бригады успевают работать. На экране мы их видим почти всегда в одном и том же качестве — как почтительных слушателей Караваева, безотказный объект его «педагогики». Работа, конечно, отвлекла бы монтажников от этой роли, и вот они честно несут службу возле центрального героя. Но до чего же все-таки плачевна экранная участь строительства, которое стоит на семи ветрах авторской «покадровой» дидактики и терпит урон от каждого «проходящего» мотива!

Вообще авторов фильма часто подводит склонность разрешать тематические задачи узко сосредоточенно, при строгом соблюдении принципа очередности. («Вот вы, нужный мотив, войдите в кадр. Остальные постойте в сторонке, не мешайте, вы видите — мы занимаемся этим мотивом».) Но если даже «безлюдные» отвлеченности «Негасимого пламени» не выдерживают такого порядка, то что же происходит с логикой человеческих поступков, с «подробностями чувств» (Л. Толстой), когда их произвольно изымают из жизненного «контекста»? Происходит нечто странное. Бежит, например, по палубе парохода Глашин муж Костя, только что прихвативший чужой чемодан. За Костей—разгневанная толпа пассажиров. Правонарушителю деваться некуда. Но тут совершается чудо: вор начинает забавлять толпу нехитрыми словесными трюками, и ее справедливый гнев быстро идет на убыль; на лицах преследователей появляются улыбки, несколько рук протягивают затейнику папиросы. Только владелец чемодана, ставший объектом Костиного остроумия, повто-

ряет через равные промежутки времени одну и ту же «характерную» фразу: «На ходу сапоги сымают!»

Эта удивительная сцена понадобилась создателям фильма, чтобы продемонстрировать «душу живу» мазурика Кости, пригодного для перевоспитания. Человеческая репутация пострадавшего и развеселых пассажиров здесь в расчет не принимается. Они должны подыгрывать герою эпизода, и только.

Другая сцена. Проворовавшийся Костя тайком возвращается в родной поселок. Перед этим он спас чуть было не утонувшего Караваева. Караваев узнает своего спасителя, и тот становится предметом благодарного внимания все тех же неизменных монтажников. Затравленного вида Кости, его красноречивых блатных ужимок никто почему-то не замечает. Уголовная «маска» персонажа обращена только к зрителям (измерьте глубину Костиного падения!), подобно пресловутым сценическим репликам «в сторону». У монтажников здесь своя задача — наглядно одобрить благородный поступок. Так что в кадре каждый занимается своим делом, не чиня помех другому.

Такого рода «условности», естественно, лишают актеров какой бы то ни было творческой свободы. Верные духу сценария, они добросовестно разыгрывают показательные «этюды», не имея возможности подняться до создания характеров.

Вообще мир неповторимого остается в «Негасимом пламени» далеко за кадром. Хотя, строго говоря, некоторые попытки ввести его в ткань фильма авторы предпринимают. Например, расцвечивая весьма аморфный язык действующих лиц «оживляющими» узорами. «Оживление», однако, не идет на пользу делу. Скорей наоборот. Одинокие диалектизмы, такие, как «папаня» и «людя́м» (в речи Глаши), «колоритные» присловья, вроде «точно, как дважды два—четыре» или «пироги с котятами» (в лексиконе Кости), лишь обостряют недоверие зрителя к поступкам и репликам персонажей.

Да и откуда взяться доверию, если мысль «Негасимого пламени» с самого начала движется либо в обход, либо поверх человеческих характеров? Впрочем, глагол «движется» здесь не точен. Мысль всего лишь имитирует движение, претендуя при этом на впечатляющую масштабность. Идейные «заявки» создателей «Негасимого пламени» выглядят весьма внушительно. Фильм должен поведать зрителю о моральной стойкости и душевной красоте бойца старой ленинской гвардии, о силе его идейной убежденности, испытанной трагедией 1937 года, и стремлении внести максимальный вклад в сегодняшнее строительство. Фильм должен поведать... Возможно, он и поведал бы, избери авторы путь художественного исследования жизни, путь детальной разработки характеров (прежде всего — главного), откажись они от громогласного «называния» проблем. Но создатели «Негасимого пламени» предпочли исследованию механическое моделирование примет времени и высоких нравственных достоинств. Результаты не замедлили обнаружиться: вытеснение гражданского пафоса холодной риторикой, подмена полнокровного характера бесплотной абстракцией.

Сценарист и режиссер прекрасно понимали, что их масштабный замысел может остаться «вещью в себе», если они не позаботятся об увлекательности сюжета. Но органический сюжет обычно вырастает из логики характеров. В «Негасимом пламени» ему вырастать, к сожалению, не из чего. И не удивительно, что драматическая напряженность здесь создается искусственным путем, чаще всего с помощью несложного «запугивания» зрителя.

Идет, допустим, Караваев берегом реки. Вокруг спокойствие. Ничто, казалось бы, не сулит герою неприятностей. Но тут неожиданно кромка берега начинает оседать: с шумом скатываются в реку огромные комья земли, валятся деревья. Еще миг— и взывающий о помощи Караваев в воде. Реальный результат эпизода таков, что ради него, пожалуй, не стоило тревожить стихии: Косте дана возможность совершить благородный поступок. Действие фильма «подстегивается» и другими «острыми» ситуациями (сердечные приступы главного героя, исчезновение Алеши после придорогинских угроз и т. п.), которые ни из чего не вытекают и ни к чему не ведут. В частности, не оживляют инертной драматургии фильма. Замерла стройка, рельефно противостоят друг другу два героя-антагониста, живописными группами подстраиваются к ним остальные персонажи. Странный кинематограф, где нет места действию, но просторно словам и скульптурным позам. Писатель Г. Березко отнюдь не новичок в кинодраматургии, а режиссер Е. Дзиган принадлежит к числу известных мастеров нашего экрана. Ни одного из них, кажется, не упрекнуть в недостатке профессионального навыка. Между тем фильм «Негасимое пламя» заметно тяготится динамической природой кинематографа. Камера здесь малоподвижна, любит стабильные мизансцены и отдает предпочтение замкнутому пространству (изба, комната общежития), детали обстановки (быть может, подчиняясь стилистике фильма) часто выглядят бутафорией.

Так в «Негасимом пламени» складывается невеселое «единство» формы и содержания. Так поверхностная иллюстративность замысла закономерно рождает холодный (к тому же сбивчивый!) алгебраизм его воплощения. И, конечно, ни драматические оползни на реке, ни «пироги с котятами» в речи героев не могут сделать реальным условный мир этой киноленты.

Бор. МЕДВЕДЕВ

«...Этим и интересен»

1. «ИСКУССТВО АКТЕРА»

Когда был создан первый советский фильм о театральном актере? Чтобы ответить на это, не обязательно углубляться в историю кино, ворошить подернутые архивной пылью фолианты. Он еще на памяти у многих — пионер этого жанра — фильм о Михаиле Михайловиче Тарханове, который Р. Плятт в недавней беседе с молодыми кинематографистами назвал «потрясающим, опытно-показательным фильмом». Кто-то его тогда же спросил: а какие вы помните еще «опытно-показательные» ленты об актерах? Плятт больше не смог назвать ни одной...

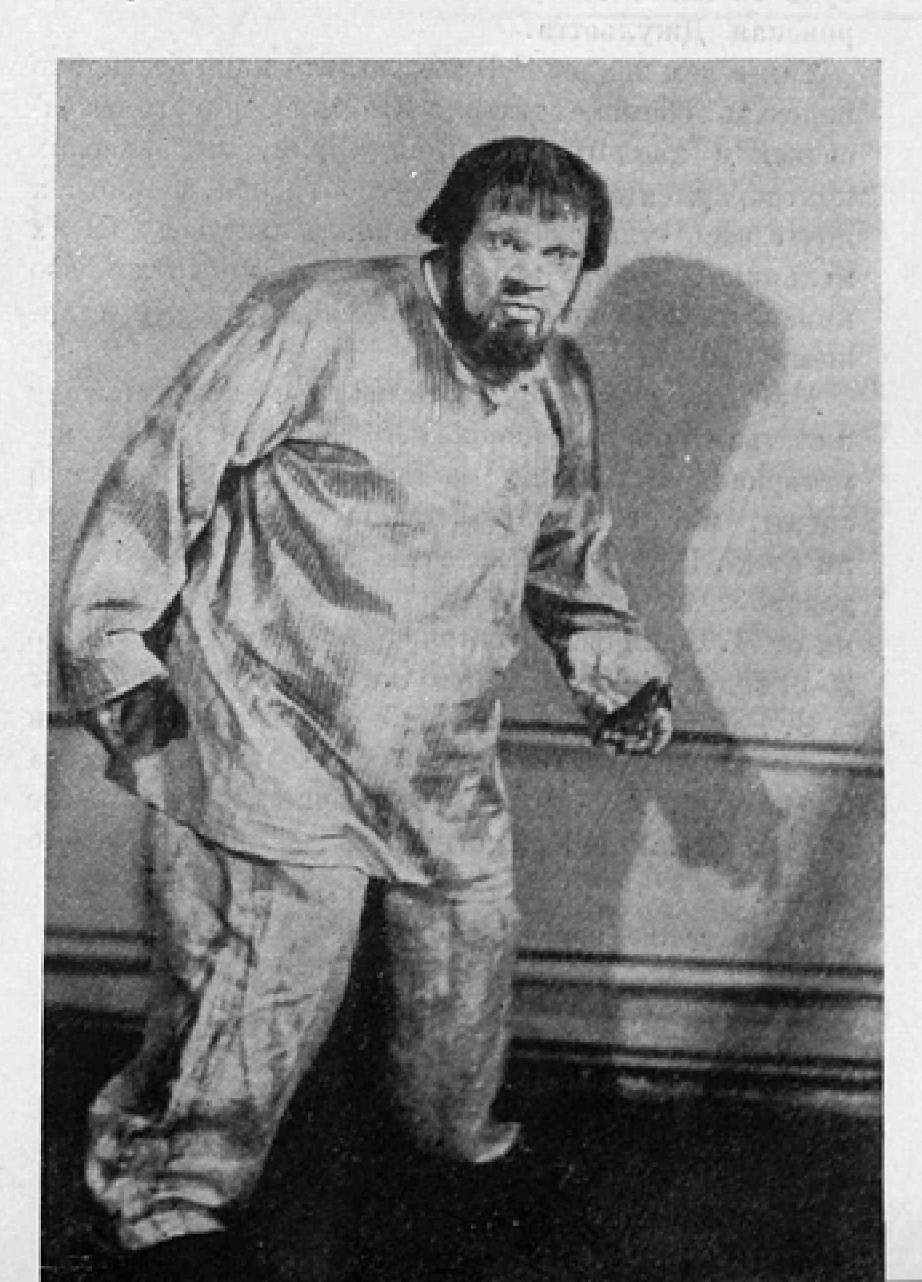
Между тем если начать вспоминать кинокартины о театре, созданные только в самое последнее время студиями документальных, научно-популярных и художественных фильмов, то одно их перечисление заняло бы целую журнальную полосу.

Какой же секрет знали тогда, в 1948 году, С. Владимирский и режиссер В. Юренев (кстати, создавшие за два года до этого интересную ленну «Мастера сцены»)? Они и не таились — секрет был вынесен ими в заглавие: «Искусство актера». Только и всего? Да, только и всего, но и не так уж мало.

Нам не только дали возможность увидеть М. М. Тарханова в таких классических его ролях, как городничий Градобоев, Собакевич, булочник Семенов, но словно бы приоткрыли дверь за кулисы. И мы оказались — пусть на короткое мгновение — очевидцами поисков, раздумий актера, которого М. Горький после спектакля Художественного театра «В людях» спросил: «Вы лично не были знакомы с булочником Семеновым?» и о котором Алексей Максимович несколько дней спустя рассказывал кинематографистам: «В этом спектакле нечто поразило меня весьма и весьма. Видите ли, Тарханов так играл моего приснопамятного хозяина, что у меня по телу вновь пробежала дрожь отвращения... Я некие новые черточки стал в моем булочнике вспоминать, глядя на эту игру Михаила Михайловича. Вспоминать чего и не помнил раньше и что, может быть, и не замечал. Но что было — обязательно было и не могло не быть. Так вот как это понять? Постижение, великое актерское постижение».

Об этих увлекательных, сложных, порой мучительных для художника путях постижения образа, об этом «ключе», открывающем двери в глубины и просторы темы, как-то забыли авторы многих последующих картин о театре, понимая свою задачу лишь как скрепление коротких, обрубленных отрывков из спектаклей перемычками не менее обрубленного дикторского текста. Немало этому, правда, способствовал и установившийся во время оно канон — метраж биографического фильма: две части и ни метра более. Впрочем, пять, шесть и даже восемь частей в фильме о театре в последние годы не редкость. Редко другое...

М. Тарханов — Хозяин



2. «...ВСЕГО ЛИШЬ ЭХО»

«В наш фильм включены кадры, запечатлевшие отдельные эпизоды жизни и творчества замечательной балерины, снятые в разные годы. Чаще всего они снимались операторами кинохроники во время спектаклей и концертов и не предназначались для большой картины. Поэтому, если вы видели Уланову на сцене, память ваша дополнит этот фильм, если нет, то знайте — он всего лишь эхо, отзвук того, что называется искусством Улановой».

Надо отдать должное художественной честности и требовательности автора сценария Б. Львова-Анохина, которому принадлежит этот дикторский текст. Театральный режиссер, критик, влюбленный в творчество великой балерины, он не мог не заметить и не почувствовать, сколь теряет ее искусство на экране. Недаром, отыскав в одной из кинохроник Жерара Филипа, самозабвенно аплодирующего Улановой на спектакле «Золушка», он не скрыл от нас его интервью, данного в тот же вечер: «Увы, кинофильмам никогда не передать все ее обаяние и нежность, которые уловил наш глаз».

И действительно, пока не научились передавать. Экран — «всего лишь эхо».

И это особенно обидно потому, что фильм сделан Г. Кристи и М. Славинской с живым ощущением творческой индивидуальности балерины, с желанием передать в ней главное — поразительную улановскую способность раскрывать не только хореографическое, но и человеческое содержание образа, будь то Жизель, пушкинская Мария или шекспировская Джульетта.

Так в чем же дело? В том ли, что кино бессильно передать обаяние театра? Не могу никак согласиться с апологетами этой теории, хотя веских контраргументов у меня, честно говоря, немного, а почти весь «улановский материал» льет воду на их мельницу. Но что это доказывает? Не то ли, что кинематограф еще мало внимателен к своему «старшему брату»?

Мне приходилось уже сетовать по этому поводу в статье «Чтоб остался след...»*. Тогда, изучая киноматериалы о великих мастерах русской советской сцены, мне с грустью пришлось убедиться, что ни от М. Ермоловой, ни от А. Южина, ни от О. Садовской, ни от В. Давыдова, ни от М. Лилиной, ни от Л. Собинова не осталось почти ничего. Но это 20-е годы. А если взять последние десятилетия?

В. Ванин умер в начале 50-х годов, а ведь ни одна из его театральных ролей не запечатлена на пленку. А Остужев, создавший неповторимые образы Отелло и Уриэля Акосты,— значится ли его имя в картотеке кинофотофоноархива? А такие актеры, как Б. Щукин и Н. Хмелев — может ли молодое поколение, никогда не видавшее их на сцене, ощутить по сохранившимся киноотрывкам, точнее, обрывкам ролей все обаяние и силу их сценической игры? Или возьмем наших современников — Бориса Ливанова, Алексея Грибова, которого в Англии во время гастролей МХАТа назвали «гигантом среди русских актеров»? Не говоря уже о том, что согласно укоренившейся еще со времен культа личности традиции деятелей искусства снимают «главным образом на всякого рода заседаниях и собраниях в официальной обстановке». Сетуя на это, пионер биографического жанра С. Бубрик с горечью признает, что то, «как работает, как творит тот или иной писатель — это проходит обычно мимо нас. Если мы, например, обратимся к съемкам Александра Фадеева, то найдем сотни и сотни метров кинопленки с его изображением, снятых исключительно на конгрессах и съездах. А когда писатель долгое время жил у сталевара Захарова в Магнитогорске, работая над романом о металлургах, то ни мы, ни уральские кинохроникеры Фадеева не снимали».

В 1918 году один литератор сказал Маяковскому после его кинодебюта, что надо снимать поэтов для экрана, но снимать их надо не в ролях, а «так, как они живут.

Представьте себе, что мы имели бы кадры из жизни Пушкина...

Маяковский пожал плечами:

— Что интересного? Встаем утром. Чай пьем».

Приведя этот диалог, С. Бубрик заключает: «И все же, если бы существовали кадры живого Пушкина, даже за таким прозаическим занятием, как чаепитие, какими бесценными были бы они для нас».

В фильме «Галина Уланова» есть попытка снять — и незаметно снять — это пресловутое «прозаическое чаепитие». Оператор С. Хавчин в течение многих лет «подглядывал» за балериной.

И вот достаточно услышать улановское короткое неразговорчивое киноинтервью, достаточно увидеть, как она, замкнувшись, бродит по огромным залам музея, не замечая любопытных взглядов, как, наконец, она идет по Москве, направляясь к Большому театру, чтобы многое понять и в творческом и в человеческом облике прославленной балерины. И присоединиться к утверждению авторов фильма, что она «поражала зрителей (речь идет о зарубежных гастролях.—*Б. М.*) не только силой своего искусства, но и необыкновенной скромностью. Ее явное равнодушие к рекламе вначале очень удивляло западных критиков, но постепенно завоевало глубокое уважение всех. Американский писатель Альберт Кан в книге об Улановой говорит о ее

* «Искусство кино» № 4 за 1963 год.

трудолюбии, демократизме и простоте, о ее искренней непосредственности».

И однако авторы фильма, видимо, все-таки опасаясь, как бы разговор о славе и гордости Большого театра не получился несколько приглушенным, тщательно монтируют в финале долгие планы восторженно аплодирующего зрительного зала. А я вспоминаю, что точно так же на той же Центральной студии документальных фильмов завершались двухчастевые ленты о Лемешеве и Козловском. Точно так же бешено аплодировал тот же зал Большого театра и так же оглушительно кричали «браво» и «бис» (не те же ли?) восторженные зрители. И так же низвергался дождь букетов на сцену из лож...

3. КОВАРНЫЙ ПОДЗАГОЛОВОК

Восьмичастевую картину «К. С. Станиславский», выпущенную «Моснаучфильмом» в честь столетия со дня его рождения, можно назвать экспериментальной. Здесь, пожалуй, впервые в истории этого жанра делается попытка не только дать обобщенный портрет художника, а и проследить шаг за шагом его путь в искусстве, его поиски правды. Многое удалось. Вспомним, к примеру, как остроумно иллюстрируют сценарист В. Комиссаржевский и режиссеры Я. Миримов и В. Моргенштерн суть сценической реформы Станиславского.

«Старинное фото» вдруг оживает, и из-под высоких причесок прошлого столетия, сквозь старинные монокли на нас серьезно и вместе с тем чуть-чуть озорно поглядывают сегодняшние актеры. И мы понимаем и принимаем условия игры. Мы с улыбкой следим за тем, как, повинуясь приказу невидимого нам «режиссера старой школы», в задачу которого входило лишь «развести» актеров, они, словно манекены, сменяют одну заученную позу на другую. И мы с радостью констатируем, что, следуя за Станиславским, эти же самые герои «Горящих писем» А. Гнедича начинают вести себя не как сценические персонажи, а как живые люди. И когда вслед за этим на экране возникает страница из первой режиссерской экспликации К. Станиславского «Горящие письма», то не надо иметь специальной подготовки, чтобы понять суть сценической реформы, которую задумал тогда молодой начинающий любитель сцены.

Обычно фото актера лишь мелькают на экране, информируя зрителя о числе и названиях его ролей. Авторы же фильма о Станиславском попытались их исследовать. Они дают, к примеру, крупным планом руки его героев. Напоминающие когти старой хищной птицы руки сановного крючкотвора генерала Крутицкого («На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского). Безвольные руки интеллигента Ракитина («Месяц в деревне» И. Тургенева), «Глупые руки» мольеровского Аргана («Мнимый больной»). Знаменитый жест ибсеновского доктора Штокмана, увековеченный в статуэтке артиста Художественного театра и скульптора С. Судьбинина.

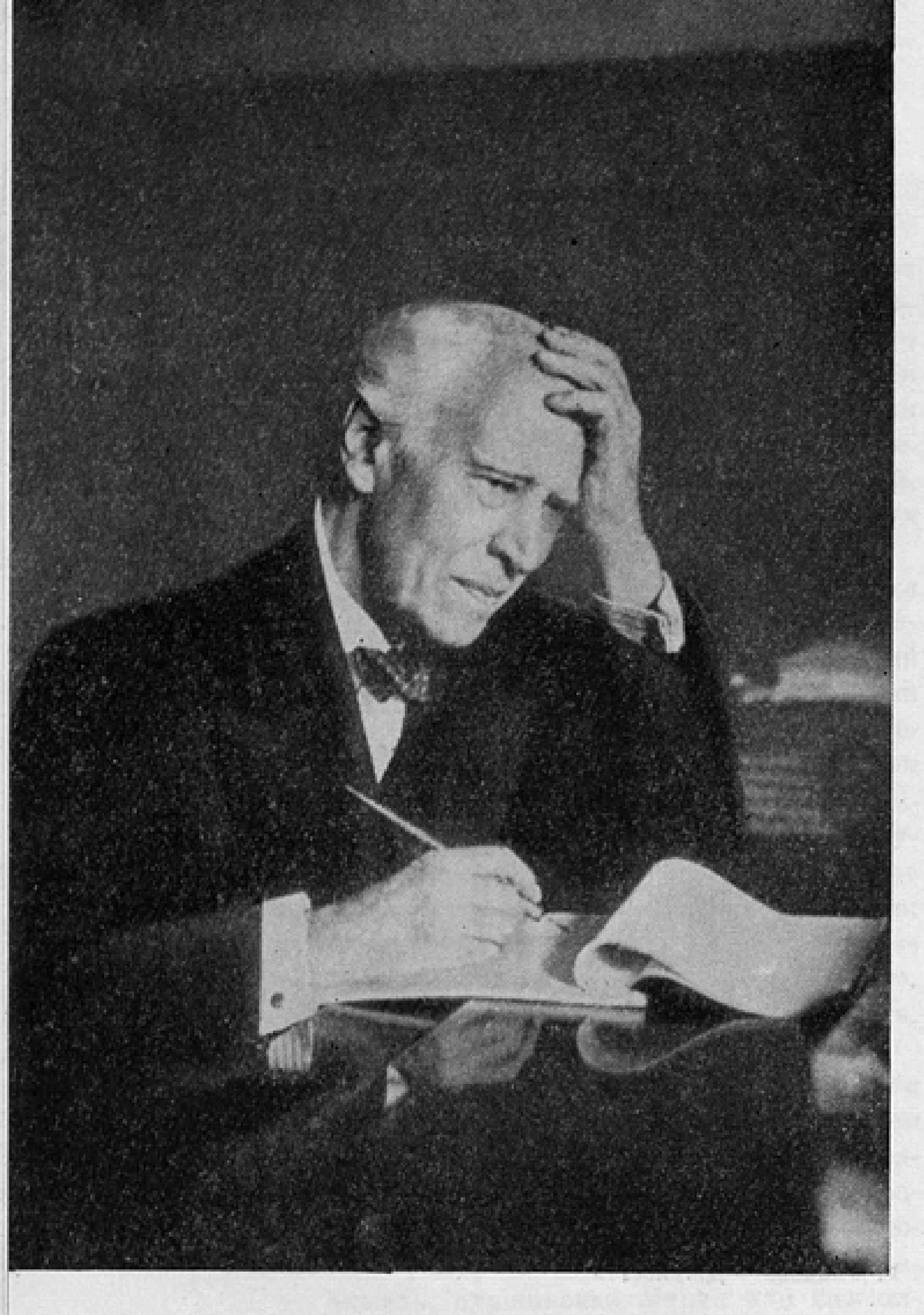


Г. Уланова — Джульетта

Но, представляя фильм «К. С. Станиславский», я забыл сказать, что он имеет еще и подзаголовок: «Страницы великой жизни». Великой... Не тем ли великой, что Станиславский, пользуясь словами создателей фильма, «шел всю жизнь дорогой исканий, смело шагал через свои вчерашние достижения, шел вечно не удовлетворенный уже достигнутым, шел в вечном горении, ища и находя все новые ключи к реалистическому раскрытию «жизни человеческого духа» на сцене».

А именно эти поиски, это святое вечное недовольство великого режиссера собой оказались «за кадром».

Могут спросить: но как же это передать, когда в архиве нет соответствующих ни кино-, ни фото-



К. Станиславский

изображений? А дневники Станиславского, а его письма, а многочисленные черновики статей, книг? Вспомним, как по-настоящему волновали «не киногеничные», будто рукописные материалы в фильме «Ленин» («Последние страницы»). А между тем, хотя диктор сообщает, что Станиславский «только к одной из глав своей книги пишет сто восемь вариантов. Сто восемь!» (вот вам готовый драматургический ход!), рукописи (а с ними творческие муки режиссера) не оживают в фильме. Пачки исписанных, исчерканных страниц лишь внушительно перекладывают с места на место, утверждая таким декларативным способом «величие» Станиславского...

Конечно, радостно еще и еще раз убедиться в том, что учение Станиславского, его система стали достоянием мирового театра. Конечно, отрадно слышать признание Жана Вилара, что «зрители, приходящие каждый вечер в театры Лондона, Парижа, Нью-Йорка и Рима, даже не подозревают, что в каждом из этих спектаклей живет Станиславский».

Но стоит ли для подтверждения этой мысли давать под непрекращающийся гул аплодисментов зрителей и калейдоскоп восторженных цитат о Станиславском бесконечную панораму кадров авторов этих слов — английских, американских, французских, японских, румынских и т. д. актеров. Стоит ли завершать эту симфонию оваций кадрами Станиславского, торжественно и величаво принимающего с букетом в руках эти громкие восторги благодарных потомков?

4. О ДВУХ ОТВЕРГНУТЫХ КИНОСЮЖЕТАХ

Надо ли объяснять, что отбор материала для документального фильма — прерогатива сценариста и режиссера, что они — и только они — могут включить в ленту одно, исключить другое. И все-таки я рискну поспорить с создателями фильма «Борис Щукин».

Почему был отвергнут киносюжет — финал знаменитой сцены Булычова с Трубачом? Плохое качество пленки, плохое качество съемки. Верно. Но ведь эта пленка уникальная. И, честное слово, мы бы простили авторам фильма, что неизвестный оператор по старинке, с одной точки снял эту любимую щукинскую сцену, если бы они включили эти кадры в рассказ о том, как актер «открыл» в Булычове человека, прожившего всю жизнь «не на той улице» и прозревшего перед смертью, вместо того чтобы, как предполагалось, изобразить в нем символ идущего ко дну капитализма.

Так авторы интересно задуманного, серьезного фильма не нашли в себе мужества преодолеть внутреннее ОТК и понять, что технически несовершенная пленка может иногда рассказать об актере то, что, увы, не узнаешь из технически благополучной, но менее «ключевой» для артиста съемки.

Внутреннее ОТК — как оно еще мешает. Почему до сих пор никто не попытался, к примеру, «поверить алгеброй гармонию», остановить исполнителя посредине сцены и объяснить зрителю, что здесь искалось и что удалось, а чего не удалось найти, дать затем актеру возможность снова «сыграть» ту же запечатленную на пленке сцену? Не станет ли зритель тогда совсем по-иному и смотреть и слушать и этот эпизод и весь кинорассказ об актере? Могут сказать: а время, а метраж? Но, честное слово, ради этого стоит пожертвовать какой-нибудь из дежурных парадных фраз, какими-нибудь традиционными кадрами приветствий и юбилеев.

Разве не перспективно, к примеру, предложение американского историка кино Джея Лейды, написавшего в своей книге «Фильмы из фильмов» (она готовится к печати в издательстве «Искусство»): «Мне бы хотелось, чтобы такой глубоко и ясно мыслящий актер, как Николай Охлопков, тщательно изучил все созданные им экранные образы и затем смонтировал их, поясняя, критикуя, анализируя и вскрывая новое. Несомненно, такой фильм может быть учебным пособием. Но он привлек бы и более широкого зрителя, потому что подробное раскрытие творческого процесса — в высшей степени интересный материал для кино».

Если вы видели Щукина в роли Булычова, то убежден, что до сих пор не забыли яростной, вызывающей, самозабвенной пляски умирающего Булычова перед ненавистной игуменьей Меланьей. Перелистайте горьковскую пьесу, и вы не только не обнаружите соответствующей авторской ремарки, но даже не сразу сможете установить, на какой из булычовских реплик можно было эту бешеную пляску начать. Идея ее — этого образного воплощения бунта волжского купца против своего класса — принадлежит Б. Щукину.

Я позволил себе такой экскурс в историю театра, потому что в Государственном кинофотофоноархиве хранятся кадры репетиций сцены пляски (Б. Щукин и Н. Русинова — Меланья) и об этом, полагаю, не хуже меня знали авторы фильма.

Мне неизвестны причины, в силу которых была отвергнута эта лента. Но насколько же более впечатляющим, интересным мог оказаться с ее помощью рассказ о работе Щукина над образом Булычова!

Б. Щукин — Булычов



В фильме же отрывки из его известной беседы о Булычове в Клубе театральных работников в марте 1933 года иллюстрируются картинами «Приезд гувернантки» В. Перова, «Купеческие поминки» А. Журавлева, «Бурлаки» И. Репина, «Свежий ветер» И. Левитана, пейзажами Волги, чем угодно, только не щукинской игрой.

Кстати о фото и других иллюстрациях в биографическом фильме. Они, конечно же, необходимы. Нужно ли объяснять, как много дают исполнителю для постижения роли эпохи какое-нибудь давнее фото, картина художника, памятник архитектуры. Часами порой изучают артисты эти материалы — свидетельства давно ушедших времен и эпох. А во многих ли фильмах об актерах сделана попытка показать, как через живопись, скульптуру, документы эпохи к исполнителю приходило глубинное понимание роли, пьесы?

Перед нами торопливой чередой проносятся иллюстрации, подбор которых порой бывает... Чтобы не быть голословным приведу отрывок из монтажных листов фильма «Амвросий Бучма», выпущенного Киевской студией имени А. П. Довженко:

Картина худ. В. Серова «Выступление В. И. Ленина на II Всероссийском съезде Советов».	Вглядываясь в картины и рисунки, говорил Бучма, я сердцем ощущал, каким внимательным и чутким был Ленин к простым людям.
Рис. худ. Н. Жукова «Разговор по душам».	И люди отвечали ему на это горячей любовью, доверием, откровенностью.
Картина худ. В. Серова «Ходоки у Ленина». Картина худ. Белоусова «Ленин среди делегатов III съезда комсомола».	Изучая эпизоды великой биографии, я думал, как постичь и воссоздать на сцене его кипучую натуру, глубину его мысли, железную волю...

А теперь разрешите дать справку: А. Бучма был одним из первых исполнителей роли В. И. Ленина, он сыграл ее в 1937 году, а картина В. Серова «Ходоки у Ленина» написана в 1950, «Выступление В. И. Ленина на II Всероссийском съезде Советов» — в 1957. Когда же Амвросий Максимилианович Бучма, скончавшийся в январе 1957 года, мог «вглядываться» в нее?

5. В СВЯЗИ С ОДНИМ ИНТЕРВЬЮ...

Это интервью получил у армянского режиссера Г. Мелик-Авакяна корреспондент газеты «Голос Риги».

Оказавшись на съемках фильма «Поет Гоар Гаспарян», происходивших в павильонах Рижской студии, он спросил: «Чем отличается фильм о Гоар Гаспарян от других музыкальных фильмов?

— Тем, — отвечал режиссер, — что он состоит из двенадцати отдельных новелл и песен. Гоар Гаспарян поет на русском, армянском, итальянском,

французском, испанском, английском, немецком и других языках. В некоторых новеллах она снимается сама.

Что еще можно прибавить к этому credo режиссера и сценариста фильма о крупнейшей актрисе советской оперной сцены? Разве только то, что он честно исполнил свое обещание, и что фильм действительно состоит из отдельных ничем и никак не связанных новелл, и что в некоторых из них Гоар Гаспарян действительно снимается сама. А в основном ее голос звучит за кадром. Перед нами же возникают то молодая актриса имярек, изображающая Лючию де Ламермур, то еще одна молодая актриса имярек, изображающая Сольвейг. То, наконец, бесчисленные пейзажи, отснятые Я. Кулишом, чья «камера,— как сообщается в аннотации к фильму,— запечатлела такие оттенки в природе, которые наилучшим образом соответствуют музыкальному звучанию и смыслу происходящего на экране». Допустим, что действительно соответствуют. Допустим даже, что сам по себе такой импрессионистический киножанр, сочетающий музыку и пейзаж, возможен и даже интересен, но при чем тут Гоар Гаспарян?

По воле режиссера, камера Я. Кулиша запечатлела не только «оттенки в природе». На материале песни Сольвейг, к примеру, в фильме развернута целая пантомима из жизни рыбачьего поселка. Камера медленно панорамирует по домишкам, разбросанным на берегу моря, по тревожным лицам женщин, детей, стариков, ожидающих возвращения рыбаков, по беспокойно и эффектно застывшей на отдельно выделенной скале фигуре девушки по имени Сольвейг. Ветер треплет ее длинные белые волосы, рвет платье, но, как вечный и верный страж, она стоит на скале. А поодаль стоят жители поселка. И «единство всему, что происходит,— как сказано в той же аннотации,— придает голос Гоар Гаспарян».

Более часа идет этот странный концерт. Более часа поет за кадром Гоар Гаспарян. Но ведь в афише обещана не радиопередача, а цветная музыкальная картина об актрисе.

Нельзя не отдать должного руководству студии «Арменфильм». В отличие от многих других студий, где съемки и досъемки в фильме об актере представляют почти непреодолимое препятствие, оно не жалело затрат. Ни на декорации, ни на костюмы, ни на командировки съемочной группы в горы, к морю, в Ригу, и даже, как сообщалось в уже цитированном интервью, в Москву. Но цель всего этого, к сожалению, оказалась одна: любой ценой увести Гоар Гаспарян с экрана. На помощь приходят то дублерши, то оперная массовка, то зрители; один из них, например, изображает рыбака, спешащего на голос Гоар, другой, вооружившись партитурой «Волшебной флейты» Моцарта, начинает вдохновенно дирижировать в такт пению...

Кстати о музыке: Ave, Maria — не лучший аккомпанемент для «новеллы о влюбленных», от избытка чувств покидающих во время выступления певицы концертный зал.

Нужно ли напоминать читателям об интересной и знаменательной судьбе народной артистки СССР Гоар Гаспарян, вернувшейся из Египта пятнадцать лет назад со многими армянами-репатриантами на родную землю? Нужно ли объяснять, какие возможности для рассказа о творческом методе большого мастера сцены представлял такой необычный жизненный путь актрисы, лишь в зрелом возрасте встретившейся с советской музыкальной культурой, с жизнью советской Армении? Но, к сожалению, все поиски в фильме определяются лишь одним: «сделайте мне красиво», как любил говорить один из персонажей «Бани» В. Маяковского.

Могут сказать: значит, мы вообще против фильмов-концертов. Нет. Но право же, когда час с лишним смотришь концерт на экране, во время которого тебя к тому же все время развлекают и отвлекают, то невольно вспоминаешь старое правило: две части. И ни метра более.

6. С ЛИЧНОЙ ИНТОНАЦИЕЙ

Сознаюсь, мне очень хотелось назвать эту главку так: «В гостях у Михаила Федоровича Романова», хотя я ясно понимал, что нельзя: ведь не прошло и года, как его имя появилось в черной траурной рамке рядом со словом: «скоропостижно». И все-таки...

...Они сидят друг против друга в романовской квартире, на Пушкинской, 19, что совсем рядом с Киевским театром имени Леси Украинки,— Михаил Федорович Романов и Иван Петрович Войницкий из пьесы Чехова «Дядя Ваня»... Впрочем, здесь нет никакой мистики: на титрах фильма рядом с именами сценариста, режиссера, оператора стоят имена мастеров комбинированных съемок. Вот почему Иван Петрович Войницкий смог оказаться на романовском диване, а мы стали свидетелями их тихой, раздумчивой беседы. И не только их, потому что за дверью вдруг послышались шаги Командора, и еще один герой, сыгранный Романовым в «Каменном властелине» Леси Украинки, распахнув со свойственной ему решительностью дверь, вмешался в разговор Михаила Федоровича с чеховским дядей Ваней. А в это время в прихожую, явно смущаясь, не зная, куда положить свой не первой свежести головной убор, вошел Федя Протасов, и Михаил Федорович с какой-то особой нежностью стал вспоминать с ним, сколько лет они уже не рас-

стаются, какой по счету спектакль «Живого трупа» на днях предстоит сыграть, кажется трехсотый...

Оригинальная находка сценариста Л. Сапожниковой и режиссера А. Тимонишина? Но дело, право, не только и не столько в занятности киноприема, сколько в том, как разговаривает артист со своими героями, в том, как разговаривает он с нами, со зрителями.

Здесь я позволю себе короткое отступление. Три года назад мне довелось сидеть в этой же самой гостиной у Михаила Федоровича Романова. Я приехал к нему по просьбе «Литературной газеты» — на ее страницах тогда шла бурная дискуссия по проблемам современной драматургии, и Романов написал статью. Эту статью, подготовленную к печати, я и привез Михаилу Федоровичу. Он присел на тот же самый низкий стул, у того же самого низкого «модерного» столика и стал читать страницу за страницей. И вдруг, вскочив, беспокойно заходил по комнате:

— Не мое!

— Но ведь почти все осталось, как и было в оригинале.

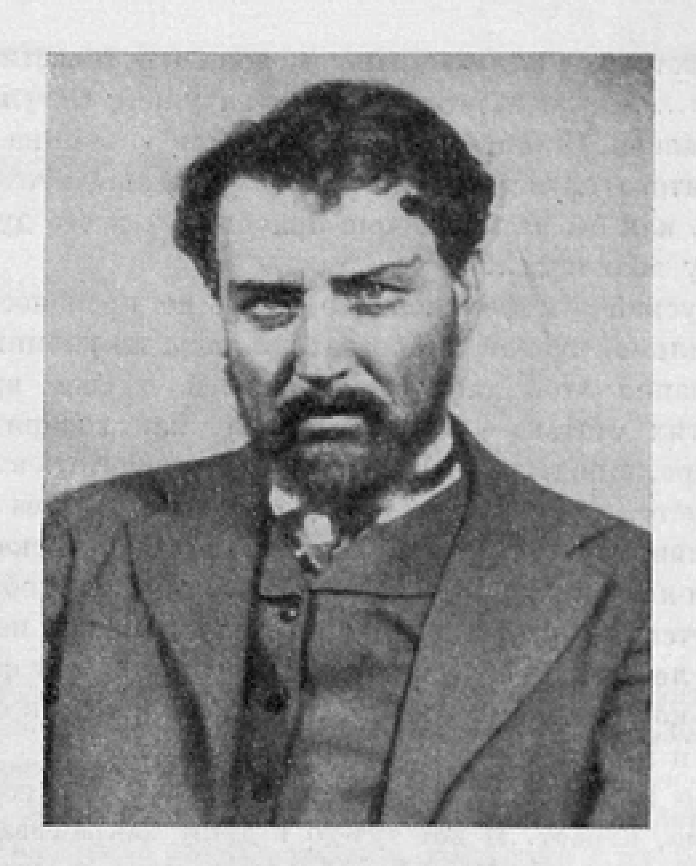
— А личная интонация? В искусстве должна быть личная интонация, иначе незачем выходить на сцену, незачем писать статьи.

В фильме ощутима личная интонация. Интонация Михаила Федоровича Романова. Вот почему как бы вновь оказываешься в теперь уже бывшей романовской квартире на Пушкинской (не стало Михаила Федоровича, не стало и его жены — известной кино- и театральной актрисы М. Стрелковой). Вот почему как бы входишь вместе с актером в его театральную уборную в театре имени Леси Украинки, в просмотровый зал киностудии имени А. П. Довженко, где он вместе со съемочной группой знакомится со вступительными кадрами будущего фильма «Михаил Романов».

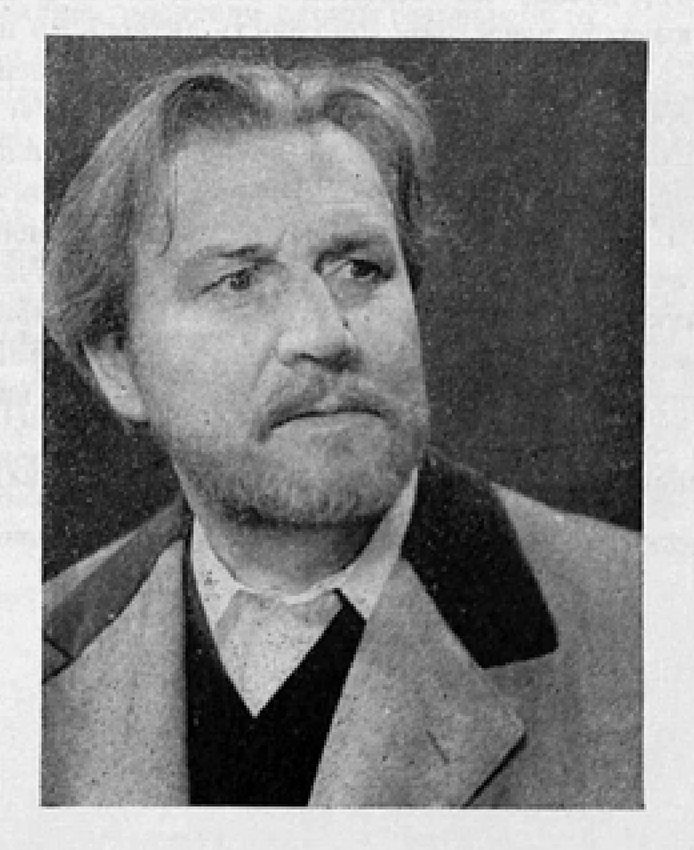
Артист рассказывает о себе сам. Рассказывает о своих ролях, о своих замыслах. Рассказывает, то повернувшись к нам в пол-оборота, как-то поромановски на стуле в своей актерской уборной, то переставляя что-то в макете к чеховскому спектаклю «Дядя Ваня», где он был не только исполнителем заглавной роли, но и режиссером.

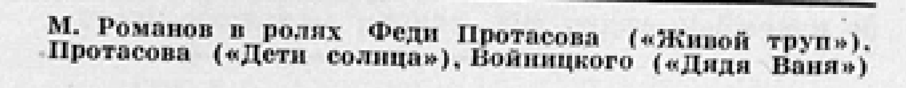
И хотя он рассказывает о театре, о ролях, перед нами возникает не только исполнитель, истолкователь того или иного образа, перед нами встает Художник, Артист, Человек. Перед нами встает Романов, автор статьи «О товарищах по искусству».

«Есть такое понятие, которое, к сожалению, в последние годы как-то исчезло из обихода нашей









М. Романов в ролях Феди Протасова («Живой труп»), Протасова («Дети солнца»), Войницкого («Дядя Ваня»)

общественно-художественной жизни,— «властители дум»... Каждый, кто встречал на улице Остужева, Качалова, Станиславского, не просто глазел на знаменитого артиста, а любовался красавцем человеком, как бы на мгновение приобщаясь к его духовному величию»...

Пускай эти романовские слова не произносятся в фильме, пускай его создатели даже не упомянули название этой так взволновавшей в свое время многих статьи — все это звучит, как говорят на театре, в подтексте. Все это можно прочитать в лице артиста, в его глазах. Так авторы фильма без подчеркивания, без деклараций стремятся рассказать не только о творческом, но и о человеческом облике советского актера, еще раз напоминая, что подобные ленты о театре принадлежат не к жанру фильмов-концертов, а к биографическому жанру.

Но Романов не только рассказывает, он, естественно, играет. И вот тут-то в душу закрадывается чувство горечи. И роли выбраны лучшие, и отрывки включены концертные, а вот то незабываемое, щемящее, романовское, чем так покорял на сцене артист, куда-то исчезло. В чем здесь дело? Чья вина? Быть может, кинематографа, который, как это ни горько признать, пока в редких случаях способен передать обаяние, заразительность, трепетность театральной игры. В известной степени — да. Но дело не только в специфике кино.

«Каждый художник живет в искусстве со своей заветной выстраданной темой. Свое личное понимание жизни, ее цели, смысла, свое понимание прекрасного, добра и зла вкладывает актер в сценическое исполнение. Я люблю горьковского Протасова, люблю Федю, люблю дядю Ваню. Я их люблю, но не стараюсь сделать лучше — просто рассказываю о том хорошем, что есть в их существе».

Эти строки из одной из последних статей Михаила Федоровича пришли мне на память, когда я пытался понять, почему же возникло это чувство досады, чем вызвана известная холодность актерского портрета одного из самых душевных, проникновенных мастеров советской сцены. И тут мне снова вспомнилось, как в этот зимний вечер он неожиданно вскочил со стула и тревожно заходил по комнате.

— В искусстве должна быть личная интонация!

А авторы фильма, снимая, монтируя сценические отрывки, эту интонацию утеряли. Они почему-то не решились оттенить эту «заветную выстраданную» главную романовскую тему, а начали — как видно, для публицистического разбега — рассказ о нем со сцены смерти Комиссара из «Гибели эскадры» А. Корнейчука — не с лучшей и не с самой типичной из его ролей. Они не рискнули поставить рядом отрывки из «Дяди Вани», «Живого трупа» и «Детей солнца» и уделить им соответствующий метраж, опасаясь, видимо, что мягкотелые интеллигенты Войницкий и оба Протасовых окажутся похожи. А ведь в их внешней похожести и таится глубокая внутренняя непохожесть, принципиальное различие.

Авторы подошли к Романову с привычной, традиционной меркой: раз артист — значит перевоплощение, значит разнообразие. И вот зловещий Командор с шумом врывается в беседу Романова с застенчивым дядей Ваней. И вот на экране возникает дурацкая физиономия Лопухова из «Раков» С. Михалкова — смотрите, характерная да еще комедийная роль!

Я не против такого приема: для рассказа о многих и многих театральных актерах он будет и убедителен и необходим. Вспомним телефильм «Артист Николай Черкасов», в котором Николай Константинович, отвечая на письмо школьника, мечтавшего стать артистом, раскрывает на собственном примере, что такое труд актера, увлеченно демонстрируя одно поражающее перевоплощение за другим. Рецептов нет и быть не может. Нужно помнить лишь об одном: об индивидуальности художника.

...Так фильм по внешнему приему изобретательный, оригинальный оказался шаблонным по внутреннему ходу. Так оказалась приглушенной в игре актера чистая, светлая романовская исповедническая нота. Та самая «личная интонация», которую ему так удивительно удалось сохранить в комментариях к своим ролям.

●

Американский поэт Роберт Фрост в дни своего приезда в СССР признался кому-то из журналистов: «Мне всегда неловко говорить: «Я поэт». Это ведь все равно что сказать о себе: «Я хороший человек».

Эти слова могли б повторить многие из актеров. Ведь говорить: «я артист»— тоже вроде неловко, ведь артист — это означает талантливый человек. Не просто талантливый лицедей, а и талантливый, своеобразный человек. Недаром же существует понятие «артистическая натура».

Почему же обо всем этом забывают авторы многих и многих лент о мастерах отечественной сцены?

По давней традиции, в конце статьи полагается вывод. Итак, что же должно быть главным в фильме о деятелях искусств? Позволю себе напомнить слова Владимира Маяковского, которыми он начинал автобиографию: «Я поэт. Этим и интересен».

В. СУРИН, *генеральный директор киностудии «Мосфильм»*

Быть требовательнее к себе!

Когда думаешь о достижениях «Мосфильма» за последнее время, то в первую очередь вспоминаешь такие фильмы как «Тишина», «Живые и мертвые», как «Оптимистическая трагедия», «Девять дней одного года». К числу удач студии надо также отнести картины «Большая дорога», «Вступление».

Все это наш актив, наши неоспоримые успехи, признанные и по достоинству оцененные зрителем.

Но сегодня хочется не столько говорить о том, что достигнуто и завоевано, сколько о «белых пятнах» на рабочей карте студии. Потому что в деятельности «Мосфильма» еще не произошло таких перемен, которые позволили бы сказать: да, творчество работников студии вполне отвечает высоким требованиям, предъявляемым партией к советскому киноискусству.

Мосфильмовцы только что завершили совместные постановки с Италией — «Они шли на Восток», с Кубой — «Я — Куба!», а также фильмов «Большая руда», «Трудный путь», «Зачарованная Десна», «Чужая кровь».

Снимаются или готовятся к съемкам фильмы «Жили-были старик со старухой», «Свет далекой звезды», «Ленин в Польше», «Карл Маркс», «Время — вперед!», «Мы — русский народ», «Обыкновенный фашизм».

В ближайших планах экранизации — «Солдатами не рождаются» К. Симонова, «Кузнецы грома» Я. Голованова, «Чужой» В. Липатова, «Дикий мед» Л. Первомайского, «День летящий» В. Кожевникова, «Маленькая железная дверь в стене» В. Катаева.

Как будто бы разнообразный и интересный кинорепертуар. Однако по-настоящему значительные по своей тематике и художественному воплощению сценарии пока занимают еще очень небольшое место в столь обширных планах. Мы подчас забываем об этом, радуясь тому, что план в целом как будто бы обеспечен сценариями, что почти все фильмы будущего года уже находятся в производстве — впервые за много лет на «Мосфильме» установился планомерный запуск картин, ритмично идет работа студии.

И все-таки нельзя сказать, что сценарная проблема решена. Ведь судить надо не по количеству, а прежде всего по качеству. Между тем можно назвать немало сценариев уже готовых картин и находящихся в производстве, где разработка темы, уровень художественного осмысления поднимаемых проблем не могут радовать зрителя.

Недавно закончен фильм «Негасимое пламя» (сценарий Г. Березко, режиссер Е. Дзиган). Он затрагивает важные стороны современной жизни и мог бы стать по-настоящему актуальным и волнующим, если бы не серьезные просчеты в режиссуре и драматургии. Мы должны, обязаны были устранить недостатки, совершенно очевидные. Образы молодых строителей-монтажников требовали дополнительной работы, в сценарии они выглядели куда слабее, чем образы отрицательные. В результате то, что должно было бы быть на первом плане, отодвинулось на второй, а в центре фильма оказались носители отрицательных черт.

До сих пор не изжита давняя беда: мы принимаем сценарии, которые или требуют еще большой работы, или вовсе не пригодны к запуску в производство. А с другой стороны, объединения проявляют вдруг непонятную «разборчивость», отклоняя интересные произведения литературы.

Так, в Четвертом объединении отказались экранизировать повесть В. Катаева «На окраине города», и ее взяли для постановки на студии имени М. Горького. По непонятным причинам то же объединение отвергло и предложение писателя Я. Голованова написать сценарий «Кузнецы грома». На основе своей заявки он потом создал повесть, ко-

торая была опубликована в журнале «Юность». В то же время Художественный совет объединения упорно настаивает на фильме по новому роману Василия Аксенова «Пора, мой друг, пора». Произведение это, на мой взгляд, интересное, но весьма спорное, и, чтобы его экранизировать, необходима серьезная дополнительная работа автора. Только тогда может идти речь о воплощении книги на экране.

Мне кажется, что сила и энергия товарищей из объединения «Юность» должны быть направлены на другое. Ведь их задача — выпускать фильмы, помогающие коммунистическому воспитанию молодежи. А в объединении сценарии на главные, кардинальные темы отсутствуют. Нет сценариев о жизни комсомола, школы, о передовой молодежи на производстве, нет произведений героико-романтических...

Чуть ли не каждый день центральные газеты — «Комсомольская правда», «Известия» — печатают корреспонденции, острые, интересные, где поднимаются животрепещущие вопросы морали, поведения, нравственного и духовного облика молодого современника. Сколько ярких, достойных примеров дает жизнь. А порой и огорчает явлениями, которые требуют страстного вмешательства искусства.

Увы, ничего похожего мы не находим в планах объединения. Руководителям «Юности» надо серьезно задуматься о своем портфеле, о том, с чем выйдут кинематографисты к молодежной аудитории.

В постановлении Центрального Комитета партии о киностудии «Мосфильм» подчеркивается: работники кино должны относиться к творчеству с предельной требовательностью, каждый фильм должен быть произведением высокого искусства, художественной страницей жизни советского народа.

Между тем, как справедливо указывал в своем выступлении на совещании директоров киностудий тов. Л. Ф. Ильичев, на студиях ослабла борьба за художественное качество произведений, за высокое мастерство, поиск нового. Тов. Л. Ф. Ильичев резко осудил спекуляцию на актуальности темы, когда, прикрываясь политической злободневностью, идейной важностью замысла, протаскиваются бездарные произведения.

Это очень ценное замечание. Нужно ли доказывать, как компрометирует самую серьезную и актуальную тему безликое, серое ее решение, какой вред приносят подобные произведения, авторы которых надеются «вылезти» лишь на значительности проблемы. Пренебрежение к художественным поискам, к форме воплощения идей ведет к необратимым потерям в творчестве.

Мне приходится читать очень много сценариев. И часто меня просто поражает авторская невзыскательность и небрежность. Закроешь сценарий, а многие персонажи так и остаются для тебя незнакомцами. Не узнаешь ни биографии, ни характера героя, не получаешь представления даже о его внешнем виде...

После прочтения таких произведений думаешь: как же далеки их авторы от настоящей жизни, от того, чем живут сегодня люди, о чем думают, мечтают, к чему стремятся... В сценариях редко появляется человек зрелый, умный, сильный духом, озабоченный большими проблемами века. Некоторые авторы порой стараются облагородить, приукрасить серость, раздуть пустяковые конфликты, «опоэтизировать» мелкие чувства, тусклые, неинтересные характеры.

И вот что удивительно: подобные произведения проникают в сценарные портфели творческих объединений, получают «ход», а сценарии, которые мы давно ждем, значительные и актуальные по содержанию, по-прежнему лишь числятся в тематических планах, их никто не читал, они не существуют в природе.

Где сценарий «Степь широкая», посвященный людям современного колхозного села, давным-давно включенный в план Первого объединения? Кроме рекомендательной аннотации и названия, авторами пока еще ничего не написано.

Мы должны быть куда более активны и настойчивы в борьбе за воплощение в жизнь творческих замыслов, за то, чтобы в первую очередь были реализованы крупные, важные темы современности.

Нельзя мириться с таким положением, когда одни и те же названия сценариев из года в год фигурируют лишь в планах, а в производство запускаются вещи, не способные по-настоящему увлечь зрителя.

Очень часто мы не доводим до конца начатую работу, бросаем на полпути уже обсужденные и одобренные замыслы. Например, вместо того чтобы сосредоточить внимание на завершении двух современных сценариев — «Янтарное ожерелье» и «0-3», включенных в тематический план, Второе объединение передает эти произведения на другие студии, а само занимается экранизацией не лучшей комедии А. Н. Островского «Женитьба Бальзаминова».

В свое время писательское объединение студии решило экранизировать роман Д. Павловой «Совесть». Это интересный роман, посвященный острым проблемам партийной жизни после XX съезда КПСС, и можно было только приветствовать такую заявку.

Прошло два с лишним года. Многие театры уже успели инсценировать книгу и показали зрителям спектакли. А у нас до сих пор не только не снят фильм, но даже не создан сценарий! Случилось это

потому в первую очередь, что объединение несерьезно подошло к выбору автора экранизации, поручив эту работу человеку, никогда не занимавшемуся кинодраматургией, не проявившему себя в литературе. Как и следовало ожидать, сценарий был отвергнут и списан в брак, а полученный автором аванс оставлен в его пользу. Теперь студия снова заказала сценарий по роману, на этот раз опытному сценаристу Б. Метальникову.

Если бы объединение не занималось столь странными экспериментами, фильм был бы давно уже снят и выпущен на экран.

Аналогичная история произошла с экранизацией рассказа Э. Казакевича «При свете дня». Опять-таки над сценарием по этому рассказу работал человек, не имеющий никакого опыта работы в области кинодраматургии, ему выплатили солидный аванс, а сценарий списали в брак как творческую неудачу.

Еще пример. Режиссер Ю. Карасик подал заявку на сценарий «Одиннадцатая заповедь», который он хотел написать совместно с болгарским сценаристом С. Цаневым. Замысел долго вынашивался режиссером, подробно обсуждался объединением. Ю. Карасик и С. Цанев ездили в Сибирь на стройку, собирали необходимый материал. Наконец был сдан сценарий. Объединение обсудило его и отклонило с таким заключением: «В сценарии «Одиннадцатая заповедь» не определена идея вещи, которая бы поясняла, во имя чего все это написано. Отсюда неясность в обрисовке характеров героев и их месте в сюжете. Отсюда и множество совершенно необязательных сцен. В целом вещь не выстроилась, это пока груда сырого материала».

Разве это не безответственный подход к делу со стороны профессионального режиссера? 194 страницы, написанные «неизвестно во имя чего», хотя предварительно заявка не раз «обговаривалась» на студии...

Без потерь и без риска в искусстве работать невозможно. Но когда брак допускается по легкомыслию, в результате бездумного, а точнее, безответственного отношения к творчеству, тогда мириться с этим нельзя.

Мы вынуждены списывать многие тысячи рублей государственных средств только потому, что сценарные редколлегии и художественные советы объединений проявляют недопустимую безответственность, прикрываясь пресловутой формулой «творческая неудача автора».

Так руководство Третьего объединения решило принять и полностью оплатить сценарий «Большой старт», когда, по общему мнению, он еще был далек от завершения. Теперь все убедились в том, что решение было преждевременным.

Стремление освободить себя от ответственности не изжито еще у нас на студии. В некоторых объединениях решительность и принципиальность проявляются только по отношению к сценариям, о которых заранее известно мнение руководства Главка. По этому проверенному способу были приняты сценарии «Звонят, откройте дверь» (Четвертое объединение), «Таежный десант» (Второе объединение).

Еще один пример. В Четвертом объединении идет работа над фильмом «Хоккеисты». Когда решался вопрос о том, чтобы поручить постановку Р. Гольдину, режиссеры М. Швейцер и В. Басов, зная о сомнениях относительно кандидатуры постановщика, дали письменное обязательство помогать Р. Гольдину и быть художественными руководителями этой картины.

Что же происходило на самом деле? С отснятым материалом не все было благополучно, а художественных руководителей и близко не видели около фильма — они работали над своими картинами. И лишь в последний момент в работу включился В. Басов.

Зачем же было брать на себя торжественное обязательство о творческой помощи? Только для проформы?

В постановлении ЦК КПСС с особой серьезностью подчеркивалось, что необходимо решительно улучшить использование режиссерских кадров. Ведь у нас некоторые режиссеры по четыре-пять лет не входят в павильоны. Длительные простои режиссеров приносят большой ущерб искусству — это непростительное расточительство сил и времени талантливых художников.

Я хочу напомнить, что на Западе художнику приходится бороться за право заниматься творческим трудом.

Недавно в Москве побывал известный французский режиссер Клод Отан-Лара, который обратился с просьбой дать ему возможность поставить у нас картину. Отан-Лара рассказывал, в каких невероятно трудных условиях работают лучшие французские режиссеры.

Американские кинопромышленники захватили все ключевые позиции во французском национальном кинематографе. Сейчас около десятка крупных режиссеров Франции вынуждены ставить фильмы по заказу американских фирм, финансируемых американским капиталом. Естественно, они ставят не то, что хотели бы, а исполняют желания американских хозяев. Те, кто не идет на компромисс с собственной совестью и отстаивает творческие позиции, переживают большие трудности, вынуждены снимать фильмы за пределами страны. Рене Клер, например, ставит сейчас картину в Югославии. Клод Отан-Лара хочет поставить у нас фильм по роману Стен-

даля «Люсьен Левен». Хотел бы ставить у нас картину также французский режиссер Ле Шануа.

А мы недооцениваем тех исключительно благоприятных условий, в которых протекает жизнь наших творческих работников, и позволяем талантливым художникам простаивать длительное время.

Недопустимо длительные паузы у режиссеров Л. Арнштама, А. Алова и В. Наумова, Ю. Райзмана.

Простой режиссера должен стать предметом серьезного беспокойства всего коллектива студии, а не оставаться личным делом того или иного художника.

Коллективам объединений надо построить работу так, чтобы каждый режиссер имел свой индивидуальный план. План этот может меняться, уточняться, но он обязательно должен существовать, иначе нельзя будет упорядочить творческую загрузку постановщиков.

Но если Ю. Райзман, Л. Арнштам, А. Алов и В. Наумов, не будучи заняты постановкой своих картин, ведут большую работу как художественные руководители творческих объединений, то уже совсем непонятно, почему допускаются такие длительные простои у молодых режиссеров А. Сахарова, Ю. Чулюкина, А. Митты, Ю. Карасика, Е. Карелова, Р. Быкова, Л. Мирского.

Ссылаются на отсутствие сценариев. Но немало произведений ждут своих постановщиков. В то время как талантливые режиссеры бездействуют, пребывая в раздумьях, постановки порой получают режиссеры, не способные к самостоятельной работе. А потом руководство студии вынуждено отстранять их от съемок.

Вместо того чтобы ориентироваться на талантливых режиссеров, только им поручая постановки, как этого от нас требует решение ЦК КПСС, мы нередко идем на поводу у малоодаренных людей и безответственных товарищей из объединений. Надо решительно отказаться от подобной практики.

Не так давно Госкомитет утвердил новый состав Художественного совета «Мосфильма». Он сформирован так, что может отвечать самым высоким требованиям и решать большие, сложные творческие задачи. Для решения оперативных вопросов избрано бюро Художественного совета. Наряду с другими неотложными вопросами оно систематически обсуждает кандидатуры молодых режиссеров, выдвигаемых объединениями на самостоятельные постановки. Думаю, что это в значительной мере поможет избежать ошибок в расстановке и использовании творческих кадров.

На Художественный совет мы возлагаем большие задачи. Он должен стать центром, объединяющим и сплачивающим все творческие силы студии, должен определять уровень и направление художественной жизни коллектива.

В постановлении ЦК КПСС вновь ставится вопрос о дальнейшем улучшении деятельности сценарно-редакционных коллегий. Мы должны поднять их роль, освободить от бюрократических функций и направить все усилия на создание принципиальной творческой обстановки, которая исключала бы бесхребетность и либерализм в оценке произведений.

Пока еще сценарно-редакционные коллегии не стали действенными творческими организмами, которые взяли бы на себя всю полноту ответственности за идейно-творческое направление репертуарных планов, за привлечение новых талантливых сил и сценаристов и писателей, за состояние и качество сценарных портфелей.

Коллегии должны также обеспечить точные сроки представления сценариев, своевременный запуск сценариев в производство. Им же надлежит следить, чтобы во время съемок не допускались произвольные отклонения от сценария, нередко снижающие идейно-художественное качество картин и ущемляющие права авторов.

Сегодня особое внимание сценарно-редакционных коллегий, художественных советов, всего коллектива студии следует обратить на сценарии и фильмы, посвященные 50-летию Советской власти и 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

Что делается в этом направлении?

Начата работа над фильмом «Ленин в Польше». Группа во главе с С. Юткевичем находится в Польше. Г. Александров работает над фильмом «Ленин в Швейцарии». Снимается картина «Александр Ульянов». Режиссер Ю. Озеров с драматургом О. Стукаловым заканчивает сценарий о Ленине — в основу взят материал пьес Н. Погодина «Кремлевские куранты» и «Третья, патетическая». М. Шатров сдал сценарий «Брестский мир». В разгаре работа Г. Рошаля над фильмом «Карл Маркс». В. Строева снимает фильм «Мы — русский народ».

Надо добиться не только того, чтобы все эти фильмы были сданы в срок, но прежде всего — их высокого художественного уровня, достойного столь знаменательных событий.

Я уже касался сценарной проблемы, проблемы режиссуры. Остро стоит и так называемая «актерская проблема». Очень многое предстоит нам сделать, чтобы коренным образом улучшить состояние творческой работы Студии киноактера, повысить уровень профессионального мастерства артистов кино, обеспечить более широкое их использование в киносъемках.

В решении ЦК КПСС о киностудии «Мосфильм» затрагивались не только сугубо творческие вопросы. Самое серьезное внимание обращалось на низкую производственно-финансовую дисциплину.

К сожалению, на протяжении многих лет эта сторона дела оставалась без необходимого общественного контроля. В результате во многом мы продолжаем руководствоваться устаревшими нормами и представлениями.

Так, скажем, установка света и перестановка кадров занимают сейчас более пятидесяти процентов съемочного времени. В мировой кинематографической практике это неслыханно. Даже в тех странах, где кинематограф находится на более низком уровне развития и организации производства, дела обстоят намного лучше.

Бич нашего кинопроизводства — сложившееся много лет назад неправильное, безответственное отношение к метрированию режиссерских сценариев. Пожалуй, нет ни одного сценария, в котором метраж фактически не был бы завышен на 500—600 метров против утвержденного. Понятно, что это не только приводит к большим непроизводительным затратам, но и серьезно отражается на качестве фильмов.

Режиссеру Р. Гольдину в фильме «Хоккеисты» по сценарию надо было отснять 700 полезных метров объекта, где действие происходит на ледяном поле. В отснятом материале без дублей насчитывалось 2500 метров. Ведь это, по существу, полнометражная картина! Между тем главные игровые сцены, основные актерские объекты были еще впереди. Пленка же, отпущенная на фильм, оказалась почти израсходованной. Разве это не вопиющий факт, наглядно свидетельствующий то ли о режиссерской беспомощности, то ли о безответственности?

Кстати замечу, что та же группа представила генеральную смету в объеме 700 тысяч рублей, затем она была сокращена до 500 тысяч. Думаю, всем ясно, что «Хоккеисты» не тот фильм, на который мы вправе расходовать такие огромные средства. Пришлось снова сокращать смету, доводить ее до 350 тысяч рублей, и выяснилось, что группа может уложиться в эти деньги.

Подобная ошибка была бы простительна для начинающих, неопытных работников. Но на счету директора картины В. Цируль не менее десятка крупных картин, во главе объединения стоит один из старейших работников кино, крупный экономист П. Данильянц. Чем же можно объяснить такие явления?

Огромные потери средств связаны и с тем, что, как правило, группа снимает только пятнадцать-шестнадцать дней в месяц. Время съемок картины у нас составляет от пяти с половиной до шести, а то и больше месяцев. За этот срок в мировой кинематографии завершается полный цикл производства фильма.

Особенно большие потери на натурных съемках. По десять-пятнадцать дней группы ждут то солнца, то дождя, а то и появления облачка. Нередко заканчивают экспедицию с переносом натурных объектов в павильоны или требуют дополнительное время для новой экспедиции в южные районы. У нас почти не заботятся о том, что в случае плохой погоды снимать несолнечную натуру или подстраховывать себя готовыми интерьерами на месте, что позволило бы избежать длительных простоев. Считается, что государство наше богатое, оно все оплатит.

А сколько времени и денег мы теряем из-за срывов съемок театральными актерами. Нынешние договорные обязательства с театральным актером и отношения с дирекцией театров не гарантируют нормального производственного процесса.

Десятки дорогостоящих смен теряет группа «Война и мир» из-за отсутствия актеров.

Огромные трудности испытывал режиссер А. Салтыков («Трудный путь») ввиду чрезвычайно сложных условий работы с исполнителем центральной роли Михаилом Ульяновым, который необыкновенно серьезно и увлеченно относился к делу, но был очень загружен в театральном репертуаре.

Из-за занятости актеров срывались натурные съемки фильма «Свет далекой звезды».

Вопрос об иной системе взаимоотношений киностудий с театральными актерами неоднократно поднимался, но никакого разрешения до сих пор не получил. А вопрос этот первостепенной, государственной важности, ибо с ним связаны крупные затраты денежных средств.

Даже при стопроцентной загрузке в кинопроизводстве актеров, состоящих в штате Студии киноактера, мы все равно не обойдемся без театральных артистов. Ведь в среднем ежегодно заняты в кинематографе полторы-две тысячи актеров, а в студии их насчитывается только двести.

Борьба за то, чтобы каждый рабочий день съемочного периода был съемочным, должна стать законом для работников студии. Мы же порой миримся с совершенно недопустимыми простоями. Так, на картине «Три сестры» четыре раза останавливались съемки из-за того, что срочно отбывал в заграничные командировки режиссер С. Самсонов и актриса М. Володина. В общей сложности по этой причине студия потеряла пятьдесят восемь календарных дней. В напряженнейший момент, когда не хватало павильонной площади, самый большой павильон «Мосфильма» простаивал, ибо в нем стояла готовая декорация «Трех сестер».

Я приводил примеры бесхозяйственного, легкомысленного отношения творческих работников к съемочному процессу и расходованию государственных средств.

Это не значит, однако, что студия в целом не старается изменить положение вещей, не стремится к экономии производства. В 1961 году средняя стоимость фильма у нас составляла 331 тысячу рублей, в 1962 — 302,3, в 1963 — 286. Произошло снижение на 13,6 процента. Повысилась производительность труда на съемочной площадке. Если в 1961 году средняя выработка в смену составляла 26,4 метра, в 1962 году — 25,2, то в 1963 году мы имели выработку в 28,4 полезных метра.

Вместе с тем мне кажется неверной система механического определения средней стоимости фильмов.

Ведь производим мы нестандартную «продукцию», и в определении производственно-экономических показателей студии (при этом главным критерием, конечно, должны быть идейно-художественные достоинства фильмов) следует исходить только из сопоставления итогов с плановыми заданиями каждого года. Сопоставлять средние показатели работы студии с предыдущими годами неправомерно. Каждый год должен иметь свои средние плановые показатели, ибо по своему тематическому плану, по постановочной сложности фильмов ни один год не похож на другой. Требуя сопоставления среднегодовых итогов, мы искусственно осложняем себе жизнь.

Сейчас, когда планы «Мосфильма» все больше и больше расширяются, вопросы финансово-экономической дисциплины приобретают огромное значение.

Но у нас почему-то многие товарищи считают, что в короткие сроки и дешево нельзя снять хороший фильм. Это в корне неверно. Сама жизнь опровергла такие утверждения. Практика показывает, что быстрые темпы работы при хорошей организации труда отнюдь не находятся в противоречии с художественными достоинствами создаваемого фильма. Вспомните, что картины «Тишина», «Живые и мертвые», «Битва в пути», «Девять дней одного года» поставлены в довольно сжатые сроки.

Работники студии все больше проникаются чувством высокой ответственности не только за качество выпускаемых фильмов, но и за сроки их создания, по-настоящему заботятся об удешевлении производства.

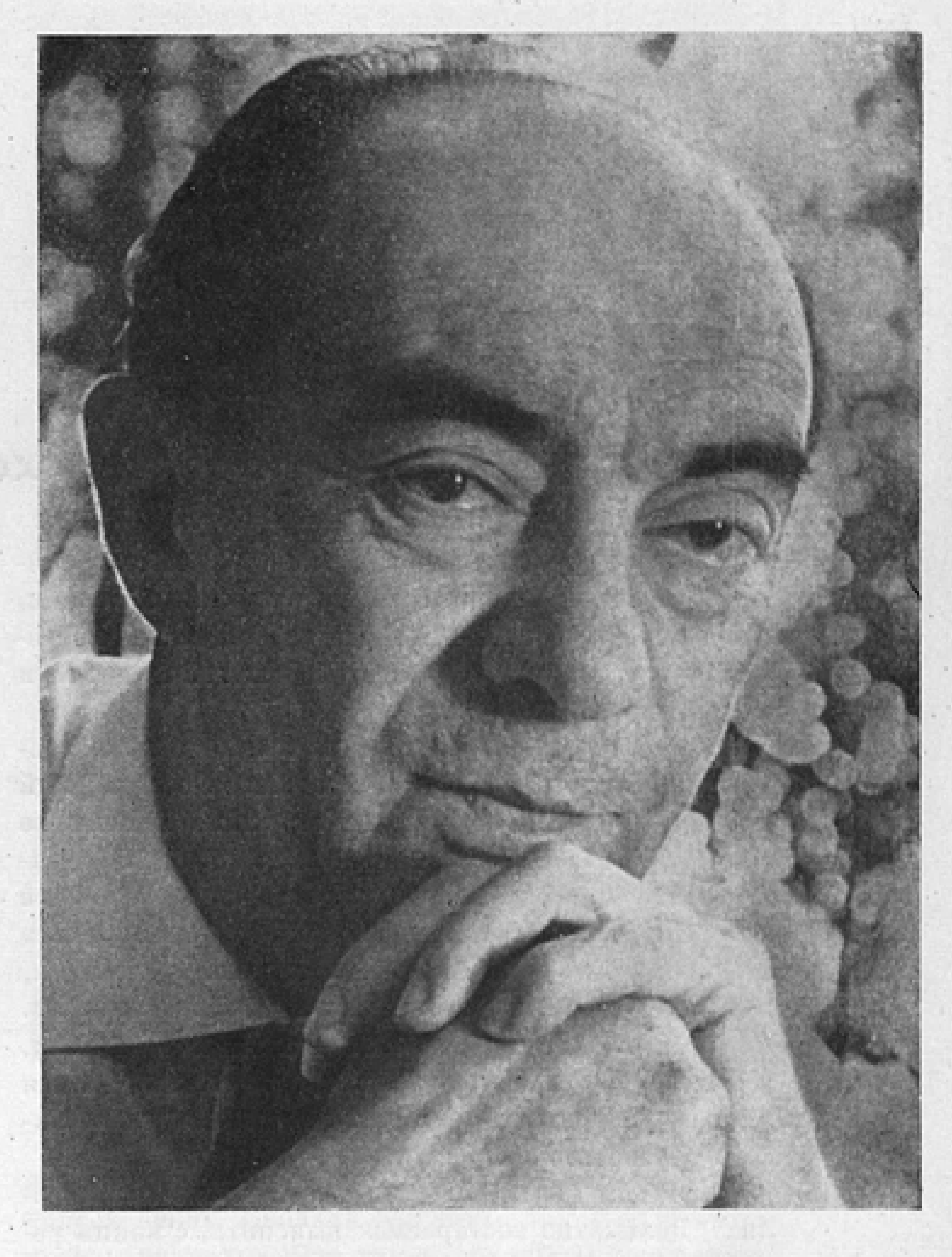
Многое предстоит сделать мосфильмовцам, чтобы устранить недочеты в своей работе, избежать прошлых ошибок. Снимать лучше, быстрее, дешевле — эта задача по плечу коллективу студии, в творческой деятельности которой не должно быть срывов и брака.

ПРЕМИИ ВЕНЕЦИАНСКОГО ФЕСТИВАЛЯ

На XXV международном Венецианском фестивале премии «Золотой лев св. Марка» удостоен фильм «Красная пустыня» режиссера Микеланджело Антониони (Италия). Специальную премию жюри получили советский фильм «Гамлет» режиссера Григория Козинцева и фильм итальянского режиссера Пьера Паоло Пазолини «Евангелие от Матфея». (Начиная с нынешнего года, согласно новому статуту Венецианского фестиваля, на нем будут присуждаться только две премии).

Фильм «Гамлет» награжден, как сказано в решении жюри, «за убежденность, художественную эффективность, с которыми трактуются и связываются с проблемами сегодняшнего дня вечные темы шекспировского гения».

Д. И. ЯШИНУ—60 ЛЕТ



Первая премия на Первом Всесоюзном кинофестивале. Почетный диплом на фестивале XII конгресса Международной ассоциации научного кино. Восторженный прием в далеком Монтевидео и премия имени М. В. Ломоносова в родной Москве — таковы некоторые штрихи победного шествия по экранам мира фильма «За жизнь обреченных» — одной из лучших работ большого мастера советской научно-популярной кинематографии, заслуженного деятеля искусств РСФСР режиссера Давида Исааковича Яшина.

Фильмы Давида Яшина, как открытая книга, раскрывают главные черты его характера — умение преодолевать трудности, последовательность и настойчивость в поисках научно правильной, но своей собственной точки зрения. А без такой точки зрения немыслимо подлинное произведение искусства.

Научное кино — обширная область кинематографии. Здесь множество дорог, подчас совершенно не похожих друг на друга. Но никогда не выбирает режиссер Яшин легких путей «самоигрального» материала, не соблазняется возможностями эффектного, но, увы, пустого трюкачества.

Не по верхам явления, а в глубь. Не развлекать зрителей забавными анекдотами, а раскрывать ему неведомые миры, порой неведомые даже тем, кто находится совсем рядом с ними, — таково творческое кредо режиссера Яшина. Он обладает редким искусством подбирать ключи к раскрытию сложных проблем, проникать в творческие лаборатории ученых, находить острые драматургические формы для, казалось бы, совсем не драматического материала, отлично работать с кинодокументами, выводить на экраны (причем без блеска парадных мундиров) людей, делающих науку. Творческий принцип режиссера неизменен — путь к зрителю лежит через сердце. Эмоции должны порождать мысль.

Работы режиссера Яшина не раз были окнами, распахнутыми в мир неведомого. Заслуженный успех имели фильм «Опыты по оживлению организмов» (1941) и послевоенный фильм «Цветы мира камней», удостоенный премии на фестивале в Пуле; премией на фестивале в Венеции был отмечен цветной номер журнала «Наука и техника», а в 1952 году за работу в этом журнале Давид Исаакович был награжден Государственной премией.

Яшину посчастливилось. Он стоял у колыбели многих наших популярных киножурналов: «Науки и техники», «Новостей сельского хозяйства», «Новостей строительства». За свою творческую жизнь Давид Исаакович снял более шестидесяти журнальных очерков — труднейших в профессиональном отношении миниатюр, выпустил более сотни различных, не похожих друг на друга киножурналов.

Журнальный очерк — это счет на секунды. Это вдохновение в одной упряжке с точнейшим расчетом. Умение кратко, но предельно ясно формулировать самое главное. Нужно ли говорить, каким драгоценным опытом обладает ветеран советской научной кинопериодики! А ведь недаром говорится, что всему есть замена, кроме опыта...

Всегда на переднем крае.

Всегда точный, как того требует Большая Наука.

Всегда изобретательный и ищущий, как требует искусство кино.

Неизменно строгий, взыскательный к себе, к своим товарищам по искусству. Таков режиссер Яшин, большой художник научно-популярного кино.

Редакция журнала «Искусство кино» поздравляет Давида Исааковича Яшина с шестидесятилетием, ждет много новых фильмов, теоретических статей и книг, долгой и большой жизни в искусстве.



Крючков — похожий и непохожий

Хотя нам еще ни разу не приходилось официально беседовать с популярными актерами, мы почему-то в тот день перед первой нашей встречей чувствовали себя людьми многоопытными и поднаторевшими в деле.

Разумеется, мы твердо знали, с чего начнем. Перво-наперво разузнаем, чем занимается популярный актер в свободное от киносъемок время. Тут многое зависит от того, насколько нам повезет. Верхом удачи считается какое-нибудь экстравагантно-серьезное «хобби». Ну, например, собирание древнерусских икон. Менее высоко, но ценятся такие увлечения, как филателия, футбол, охота, библиофильство. (Правда, в каждом из них — опасность штампа, а штампов стараются избегать, и вопрос, удастся ли нам уйти от этой угрозы, во многом будет зависеть от собеседника.)

Далее мы расспросим актера о его любимых ролях. Деликатно постараемся выяснить, с каким режиссером ему интереснее всего было работать и какая роль ему ближе других. Коснемся приемов профессионального мастерства, перейдем к биографии, и затем останется сакраментальный вопрос «Ваши планы на будущее?», обстоятельный ответ на который даст нам полное право озаглавить беседу-интервью — «Мы ставим многоточие...», а в заключение — «Заветная ваша мечта?»

Николай Афанасьевич Крючков на интересующие нас вопросы ответил:

что его любимое занятие в свободное время — рыболовство (в подтверждение чего показал огромную коробку, где в аккуратных пакетиках ожидали своей участи мотыль, опарыш, ручейник);

что наиболее интересным для себя режиссером считает Хейфица («он еще только подходит к тебе, а ты уже знаешь, чего он хочет»);

что любимые его роли были сыграны в фильмах военных лет;

что в кино он пришел из театра рабочей молодежи (в театр — из самодеятельности Трехгорки);

что «боевое крещение» он получил в «Окраине» Б. Барнета, а последнюю роль сыграл у Хейфица в «Дне счастья»;

что особых профессиональных секретов у него нет («главный «секрет» — постоянный труд»);

и наконец, что заветная мечта — создание образа положительного героя, нашего современника.

Признаться, ответ на последний вопрос нас несколько обескуражил.

— Николай Афанасьевич, но вы как раз и снимаетесь в роли положительного героя в «Московском приключении»...

— Да, но в этой роли всего лишь частица, что ли, того героя, которого я имею в виду. Я играю крупного работника, обладающего чувством юмора, а это уже немало — чувство юмора. Так вот, мой герой только что назначен руководителем торгового главка. Он гуляет по ярмарке — вроде той, что в Лужниках бывает,— к нему вдруг старушка: помоги, сынок, костюмчик купить для племянника, у него и рост такой же, и всем ты похож на него, примерить надо.... Ну, согласился, пришли в магазин. А там продавцы, как водится, ноль внимания. Позвали директора. Директора играет Моргунов. Выходит он, еще в зубах не успел доковырять: «Чего-чего надо?» «Вы давно в торговле?» — спрашиваю. «Ну, давно!» — огрызается. «А не устали еще?..»

Вот такая ситуация. Здесь есть что играть, но хочется большего. Хочется сыграть мужика крепкого, справедливого. И чтоб не все определялось в в судьбе героя его служебным положением. Чтоб он сам действовал.

— Все так, Николай Афанасьевич. Но вот что любопытно. В последние годы вышло немало фильмов, герои которых вроде бы соответствуют всем этим качествам, которые вы называете. И тем не менее...

— Ну, конечно, сами по себе качества ничего не решают. В свое время мне пришлось читать сценарий «Знакомьтесь, Балуев!» — я пробовался на главную

роль. Она мне не понравилась. Там самые достоверные трудности, когда герой шагает через болото. Это можно убедительно сыграть. А в остальном надо вещать текст. Хотя, если бы довелось все-таки играть ее, я поспорил бы со своим героем. Конечно, возможности актера в таком споре не слишком велики. Ведь ничем не заменить правду, жизнь... Встречаются, предположим, два человека. Один положительный, более умудренный опытом, другой — менее. Так часто бывает в жизни, так случается и в фильмах. Интересная ситуация, не спорю. Но решается она, как правило, одинаково. В фильмах, конечно, — не в жизни. Вот «Наш общий друг». Встретились парторг колхоза и совсем молоденькая девушка, секретарь комсомола. Все, что нашелся сказать старший товарищ младшему,—приходи завтра, поговорим! А о чем они завтра говорили — этого в фильме нет. А мне это интересно... Или им просто не о чем было говорить? Тогда другой вопрос. Что происходит с человеком там, внутри — вот что мне интересно. И, наверное, каждому зрителю... Вырыт большой котлован, а в нем на самом донышке маленький человек, который и вырыл этот котлован. Внешний контраст очевиден, его можно сфотографировать. А вот уловить между ними связь, жизненную, реальную, осмыслить ее — это много труднее.

— Вы заговорили о котловане и человеке... Сразу возникает литературная ассоциация — «Большая руда» Г. Владимова. Это как раз об одном из тех, кто «роет» котлован. Писатель исследует ту самую связь, о которой вы говорите. И главный герой такой неожиданный, казалось бы, простоватый, а на поверку необычайно сложный.

— Естественно, так в жизни и бывает. У меня по этому случаю свои ассоциации—Семен Тетерин в «Суде» Скуйбина. Поначалу тоже кажется — обыкновенный, заурядный человек, таежный охотник и следопыт, в чем-то дремучий, темный человек. Но я-то по опыту знаю, что таежные люди — это необыкновенные люди. Я с одним таким охотником-егерем однажды познакомился. Он поводил меня по тайге, поучил. Природу я и прежде любил, а тут стал понимать ее. И многое понял в людях, что живут среди природы. Они удивительно чисты. Таким я и вижу своего Семена — чистым, благородным. Помните, какой жалкий, подавленный сидит он в кабинете следователя. И как распрямляется в лесу, на природе — совсем другой человек. Мне было интересно окунуться в эту роль.

— А нам, признаться, было неожиданно увидеть вас в этой роли после «Жестокости» и «Дела Румянцева». Хотя, помнится, эти роли в свое время были еще более неожиданными. До них актер Крючков считался сугубо типажным, после них актера Крючкова причислили к разнохарактерным.



— Ну да, когда ты ходишь в типажных, то вроде и актером не считаешься настоящим, только за фактуру и ценят. Сколько раз так было. Ищут исполнителя на роль. «Что там за герой? В тельняшке? Значит Крючков сыграет!» Мне в свое время пришлось действительно много переиграть ролей в тельняшках и гимнастерках. Были среди них хорошие роли. Особенно в фильмах военных лет и вообще, когда о войне... Потому что это были горячие фильмы. С удовольствием их вспоминаю. С такими картинами расстаешься, ох... как неохотно. А бывало, идешь на съемку, как на казнь. На герое гимнастерка или тельняшка, а внутри пусто. Влезешь сам в такую тельняшку. Ну и что? Варишься в собственном соку, если соку этого осталось. Скучно это. И не нужно никому. Говорят, нет плохих ролей — есть плохие актеры. Я так думаю, что есть и плохие роли, а играют их хорошие актеры. Ведь даже большие драматурги не всегда уходили от провала. Вот хотя бы Борис в «Грозе» у Островского. Какие актеры ни играли, ничего интересного не получалось. Говорят еще так: неинтересно, потому что нет перевоплощения! А для некоторых «перевоплощение» — это значит наклеить бороду и нос. Перевоплощение не в том, чтобы

тебя не узнали, а в том, чтобы тебя непременно узнали, но в новом качестве. Надо пропускать роль сквозь себя, не подминать ее под себя, не замыкать в себе. Актеру это легче легкого, а хорошему зрителю скоро надоедает. Вы сказали, что я оказался неожиданным в «Деле Румянцева». Но разве я был неузнаваем?

— Нет, узнавались вы сразу. Но в этом, может быть, и заключалась вся неожиданность: похожий и не похожий на себя Крючков.

— Еще раньше, в «Котовском», я сыграл две роли: положительную—помощника Котовского и отрицательную — бандита-уголовника. Какая из них вам больше запомнилась?

— Вторая, конечно. Но там вы как раз были неузнаваемы. Поэтому, наверное, эта роль и проиграла в сравнении с другими.

— Может быть, но лично я от этой роли выиграл. Это была хорошая, озорная роль. А озорничать в искусстве необходимо — не поймите только плохо. Театральный актер это делает в водевиле или, скажем, в «капустнике». Это рождает хорошее самочувствие, ощущение свободы на сцене или перед аппаратом. А главное, это никогда не скучно. Может, помните «Окраину», как я там за девушкой ухаживаю? Подхватил ее под руку и в камеру так хитро-хитро подмигнул — мол, все в ажуре. А в сценарии этого не было. И заглядывать в камеру строго воспрещалось. Но ведь получилось...

— Что получилось, это верно, ничего не скажешь, вас и считают актером сугубо органичным. Но многие полагают, что органика актера — в какой-то степени изображение самого себя перед зрителями, перед камерой.

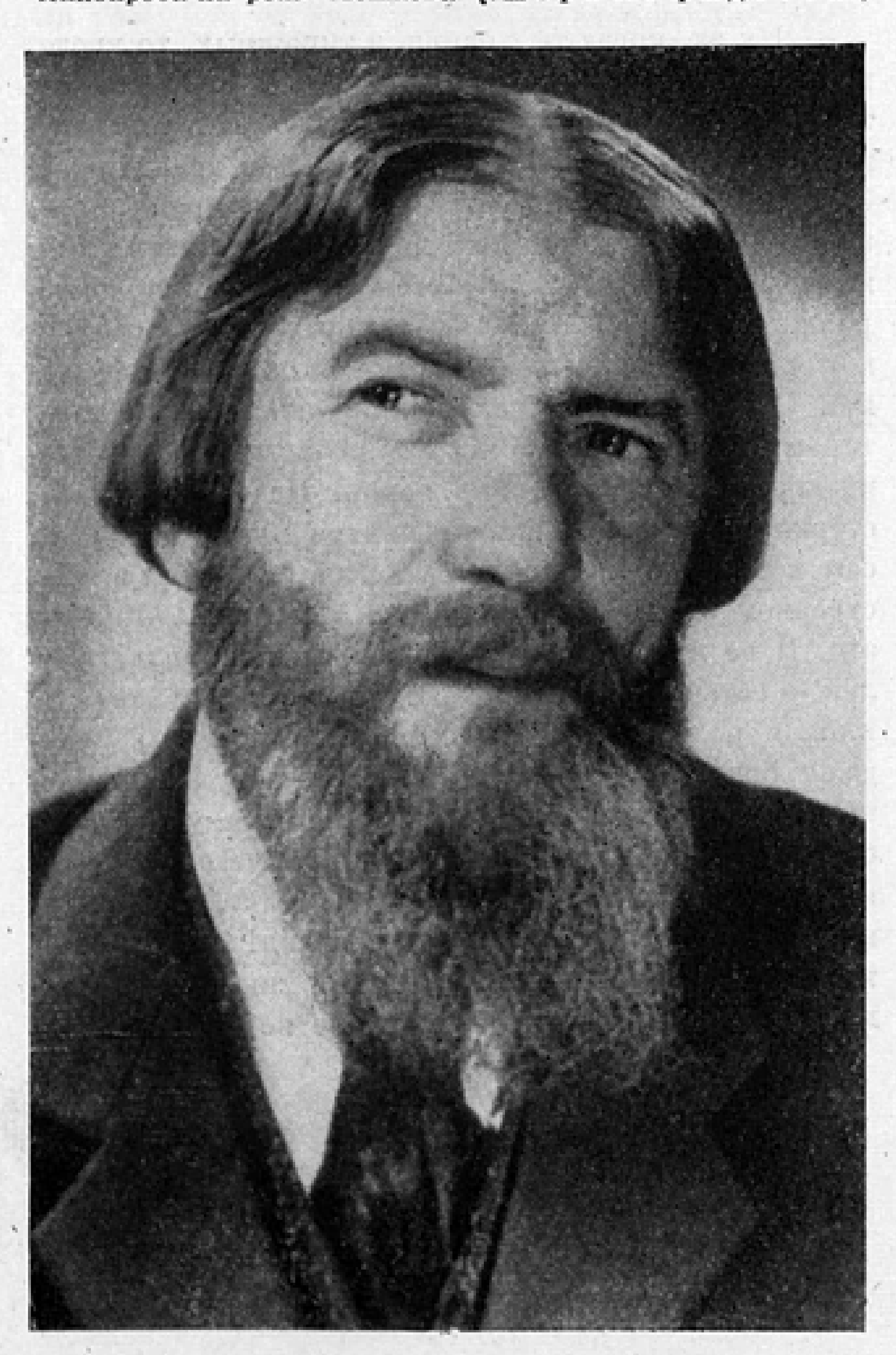
— Ну, это было бы слишком просто. Во-первых, органичность в кино и на театре — вещи разные. Вот вам пример. Прелестнейший, на удивление органичный актер Тарханов панически боялся камеры — сидел, как на «пятиминутке». А во-вторых, играть самого себя — это уж не столько органичность, сколько опять же типажность. Были у меня роли положительные, были отрицательные. А были такие, где положительное и отрицательное смыкалось так тесно, что сразу и не оценишь героя... Вы вспомнили начальника губчека из «Жестокости». Поди разберись в нем! Гражданскую войну прошел, революции предан. И ребят своих, молодых чекистов, по-настоящему любит. Так? А людей не уважает, не верит им, губит ни за что. Такую роль на одной фактуре не вывезешь. Здесь понять надо, разобраться.

А в «Окраине» было иначе. Помню, пришел на первую пробу, говорят мне — играй! Что играть, как играть — не говорят. Я смотрю, сапожная мастерская: вот молоток, вот гвозди, вот колодка, вот рваная обувь. Сел, натянул на колодку башмак, гвозди в рот и тюкаю потихоньку, а где там «глазок» — мне все равно. Потом объяснили — природная органичность, а откуда вот она взялась, не знаю. Знаю только, что на всю биографию такой органичности обычно не хватает. Ее накапливать надо, воспитывать. Жизненный опыт должен дополняться, подновляться. Прежде чем сыграть в «Трактористах», я поехал в одну из бригад, пожил там, промаслился, пробензинился и в роли чувствовал себя свободно, органично. В жизни я умею не так уж мало: могу водить машину и трактор, знаю, как управлять самолетом, меня не надо учить стрелять, ездить верхом. А плясать тем более. Когда мне приходится все это делать на экране, ручаюсь—получается всамделишно.

— И все же долгое время зритель знал и любил самого Николая Крючкова гораздо больше, чем любой из созданных им образов...

— Возможно. Когда я играл похожие роли, одноплановые. Случалось и в сторону шагнуть, но не всегда это сходило с рук. В фильме Пырьева «Свинарка и пастух» была у меня роль не то что бы отрицательная, а не совсем положительная—такого нахального, добродушного парня. В высоких инстанциях фильм посмотрели тогда и изрекли: «Зачем это Крючкову такие роли? На него люди должны равняться!» Вот как понималась воспитательная роль искусства. Человек на экране очищался от вся-

Кинопроба на роль Мешкова («Первые радости»)



ких жизненных примесей так, что никаких сил не было смотреть на это. Первые мои герои — «Окраина», «На границе», «Трактористы», — какие сочные были ребята, а ведь вполне передовые. А потом уже положительное стало синонимом скучного. И после войны я с огромнейшим удовольствием играл в Театре киноактера Любима Торцова в спектакле «Бедность—не порок». Это, скажем прямо, один из немногих удавшихся положительных героев Островского. Больше того, один из лучших его положительных героев. Нищий бродяга, обиженный судьбой правдолюбец. Тут столько красок, что играть — одно удовольствие. Тогда это было отдушиной.

Вот с этой театральной роли, мне кажется, и открылось мое второе дыхание в кино. И все сколько-нибудь сложные работы той поры берут начало от Любима Торцова. Я лично считаю, что и комиссар из «Сорок первого», и начальник автобазы из «Дела Румянцева», и даже вот Семен Тетерин — все они в какой-то мере от него пошли.

— Но это же очень разные роли....

— Ну и что же? Любим Торцов оказался для меня как бы разведкой в глубь человека; данными ее мне не раз приходилось пользоваться. И по сей день приходится. В последнем фильме Хейфица — «День счастья» — у меня была очень интересная роль — старый портной, с таким колоритным одесским говорком. Сидит он в маленькой комнатенке, обшивает культурных клиентов частным образом. Деньги копит для единственной дочери. Хочет, чтоб у нее все было — модные платья, богатая свадьба, солидный муж. А когда она удирает с моряком-курсантом, он и дело свое прибыльное бросает. Не для чего больше деньги копить. Это разный человек. Он щедрый, он и скупой. И недалекий и мудрый. И самое главное было показать, как один уживается в другом. И здесь мне Торцов помог. И надеюсь, еще поможет. Это я возвращаюсь к вашему вопросу о моей заветной мечте — сыграть положительного героя. Будем считать, что я на него ответил?..

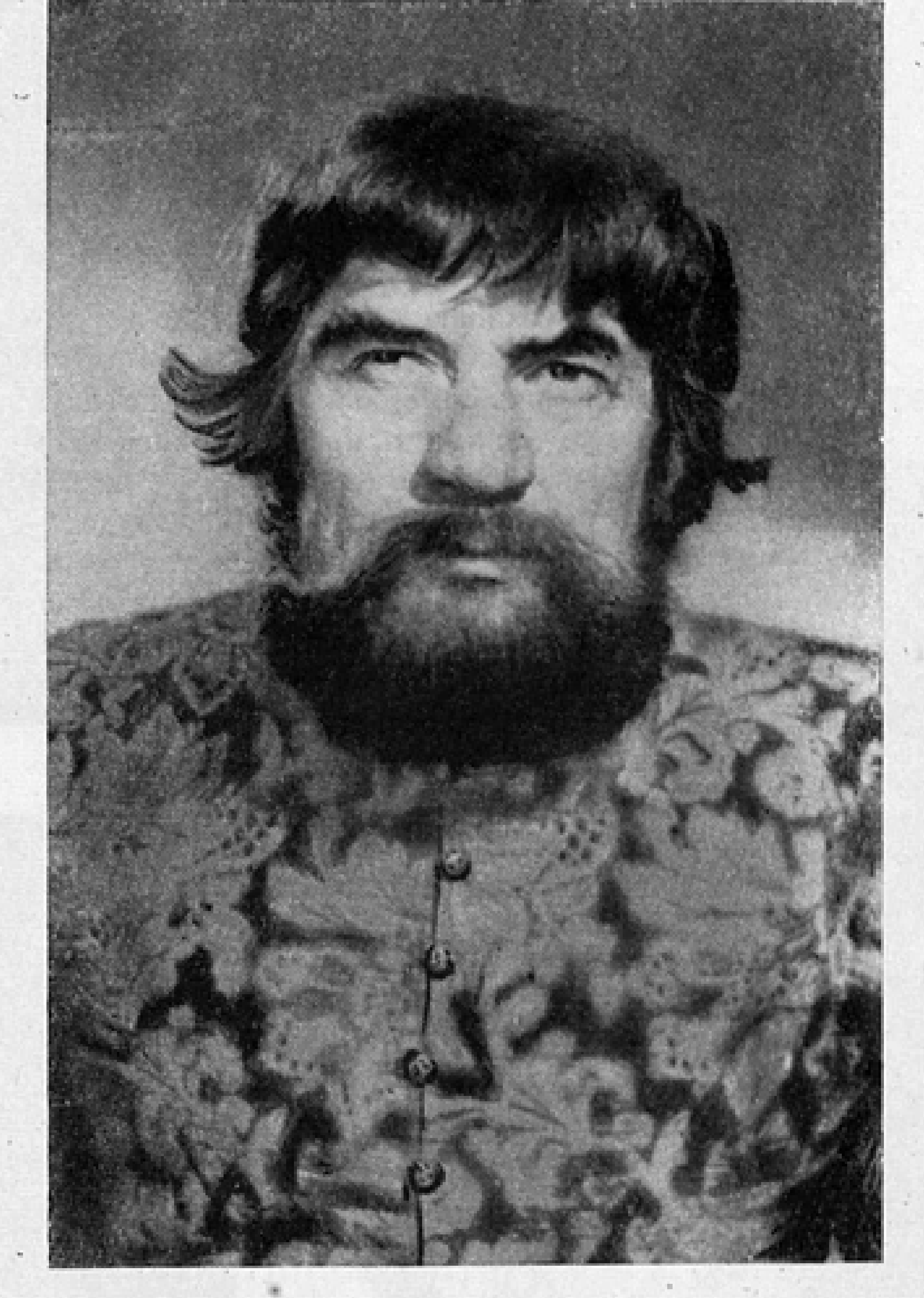
Мы благодарим за встречу и... тут же задаем новый вопрос. И еще один и еще. Потому что интересно. Потому что такие беседы не часто случаются.

Уже под конец кто-то из нас спрашивает актера, любит ли он пересматривать свои старые ленты.

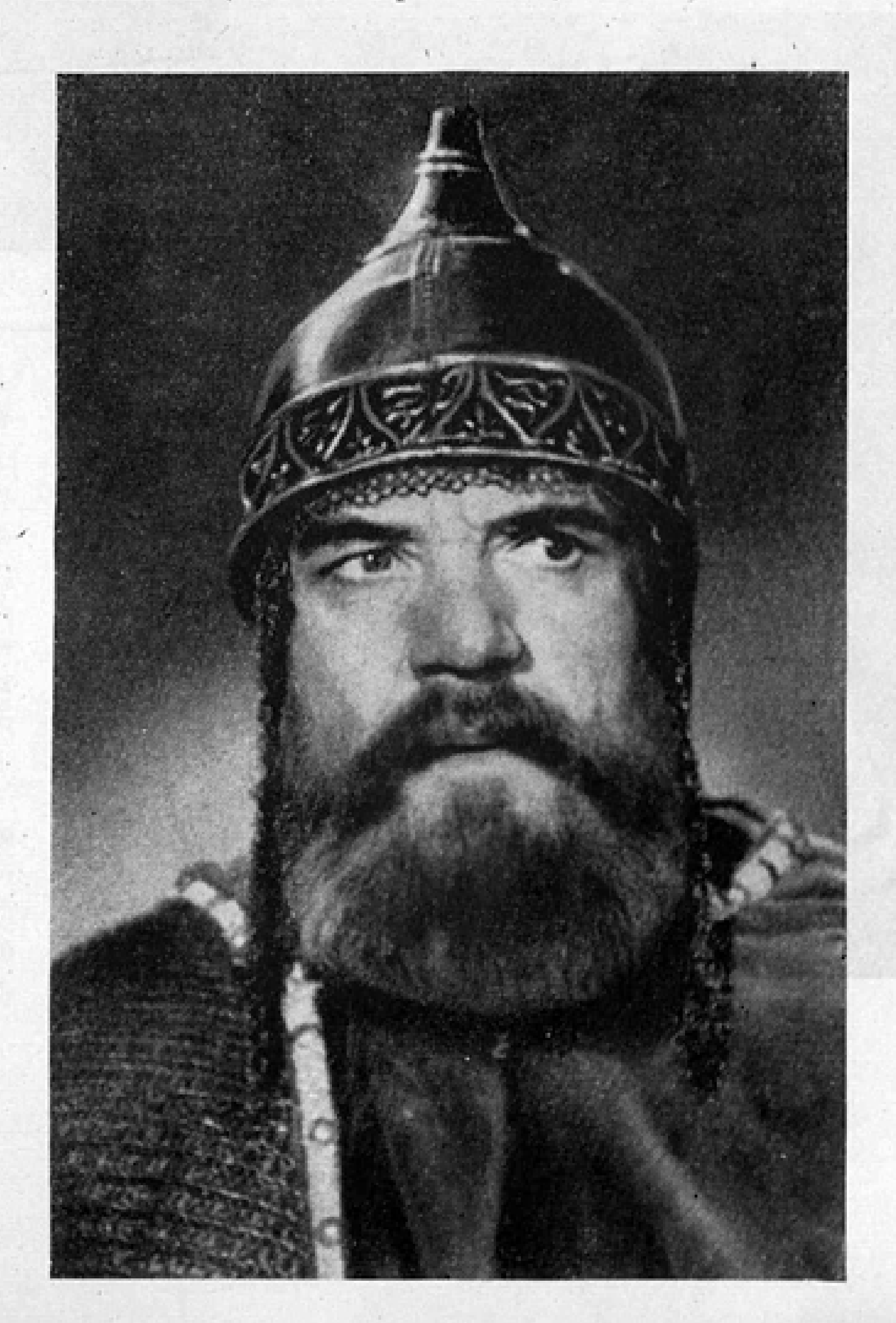
— Нет, не люблю. Одно расстройство... Видишь себя молодым, легким, с чубом на лбу, и как-то не по себе становится. И потом ворошить биографию принято в конце пути, а я еще думаю поработать...

Обещание столь же традиционное, сколь и естественное для человека и художника.

Ю. БОГОМОЛОВ, М. КУШНИРОВ



Кинопробы на роли Малюты Скуратова (вверху) и Басманова («Иван Грозный»)



Остается — ждать!

...Итак, что я знаю и чего не знаю об этой актрисе? Собираюсь с мыслями. Память легко воскрешает знакомый облик: челка на лбу, белые озорные кудряшки, чуть приметная смешинка в углу рта, широко открытые глаза... Кем бы ни были ее героини — инженером, медсестрой, студенткой — внешний рисунок остается одинаковым: столь же незаурядным, сколь и будничным. Похожее лицо нередко встретишь в трамвае, в магазине, на улице. Оно привычно и знакомо. И тем не менее в облике актрисы есть нечто свое, особое, такое, что сразу выделяет его из тысячи подобных — слишком уж оно типично, слишком характерно, слишком знакомо. Даже в чем-то повторяясь, Людмила Шагалова сохраняет прирожденное обаяние. Возможно, поэтому не так уж значительна каждая отдельная роль: они важны все вместе, в едином ряду. Ибо каждая роль дополняет этот ряд, изменяет, обогащает его.

Значит ли это, что мы должны говорить о некоем собирательном образе, который от фильма к фильму создает и совершенствует актриса? В известном смысле — да. Это образ нашей молодой современницы.

Это ни в коем случае не означает, что актерский рисунок Шагаловой подобен эстрадной маске — ведь актриса постоянно балансирует между «героиней» и «характерным персонажем». Должно быть, это нелегко. Собственно, так и начинается наша беседа.

Шагалова улыбается:

— Знаете, однажды я играла в одном фильме с Чаплином. С самым настоящим. Это было сразу после войны, во ВГИКе. Егоров и Ростоцкий смонтировали полнометражный фильм-«капустник» «Зимняя сказка» — о нас, о тогдашних студентах, о нашем общежитии, о студенческой столовой. Очень веселый фильм... И все это монтировалось с чаплинскими лентами. Это была не первая моя роль — я начала сниматься девочкой еще до войны, но несоответствие между характерностью и серьезностью появилось именно здесь...

— А потом оказалось, что это в характере?

— Как видите. Меня всегда раздражала «правильность» некоторых моих героинь, прямолинейность. Это очень трудно играть, не за что зацепиться. Но я искала выход: начинала пародировать себя. Потом, когда оказывалась на съемочной площадке, в роли вдруг появлялось что-то новое. Недавно я вспоминала об этом, работая с молодыми режиссерами Краснопольским и Усковым. В их фильме «Самый медленный поезд» я сыграла себя — молоденькую вгиковку, начинающую актрису. Работая над образом, я вернулась мысленно к военным временам, вспомнила, как трудно, но дружно и, как ни странно, весело мы жили тогда, и роль «пошла», перестала даже мешать кошмарная меховая шапка, которую на меня напялили... Кстати, о шапке. Меня можно узнать?

— Почти везде.

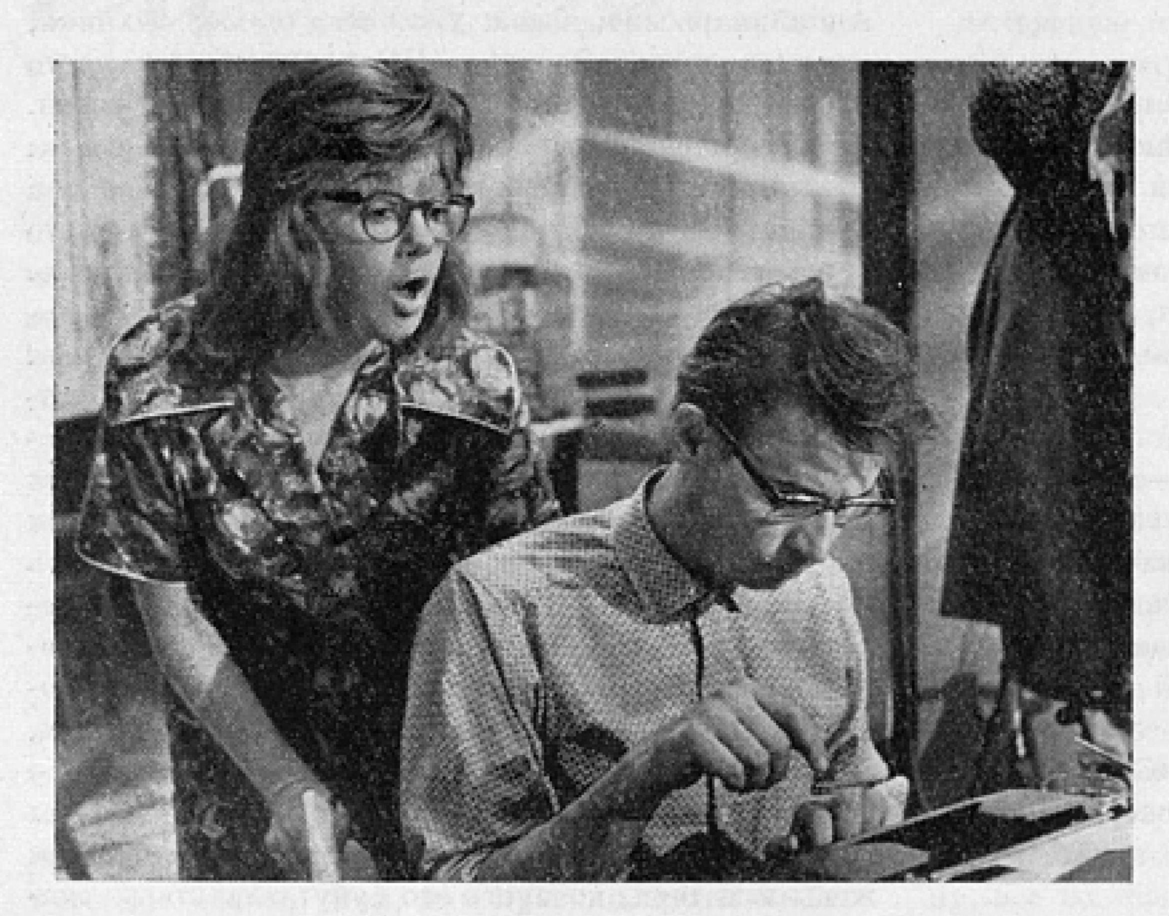
— А сначала я не узнавала сама себя. Я всегда сопротивляюсь стандарту в одежде, которая, как свято веруют костюмеры, точка в точку соответствует облику будущей героини. Поверьте, штампы начинаются не с актера — об этом хорошо говорил на страницах журнала «Искусство кино» Андрей Попов. Они возникают гораздо раньше. Например, с костюмера. Нивелировка часто возникает именно здесь, в подготовительном периоде, когда никому, по сути, нет никакого дела до актера. Даже в режиссерском сценарии не встретишь записи, связанной с внешним обликом героя. Подчас это все решает третий помреж с костюмером. Хорошо, если у них есть вкус. А если нет? Тогда действует испытанный штамп. Как, скажем, должна выглядеть женщина-председатель колхоза? Очень просто: прическа на прямой пробор, строгий костюм, как можно более старомодный. А если внешность актера или актрисы не слиш-



«Самый медленный поезд». Актриса — Л. Шагалова



«Женитьба Бальзаминова». Мать — Л. Шагалова



«Трижды три». Галя — Л. Шагалова, Степан — А. Адоскин

ком подходит к стандарту? Ну, что же, все приводится к общему знаменателю. Чего со мной только не делали! Разве что темных очков не надевали, чтобы глаза прикрыть. А ведь деталь порой создает образ. Я на всю жизнь запомнила женский пуховый платок, который наброшен на плечи Черкасова-Полежаева в «Депутате Балтики». Он сразу делает героя теплым, человечным, своим. Ручаюсь, что Зархи и Хейфиц не передоверяли актера костюмеру.

— Вот видите, вся вина, оказывается, на костюмере...

— Да нет же, конечно. Просто режиссер часто не думает об этом. Режиссер вообще не очень охотно вдается в детали актерского быта, торопится. Порой мне кажется, что между режиссерами идет какое-то тайное соревнование, каждый стремится к рекорду.

— Поставить больше фильмов?

— Если бы! Открыть побольше талантов. Это превращается в манию, в какое-то состязание: я такого-то открыл, а я такую-то, а я таких-то. Конечно, хорошо — открывать. Заманчиво. Никто не возражает против новых лиц на экране. Но вся беда в том, что «откроют» актера, а чаще актрису, снимут два-три-четыре раза, а потом «закроют». Я могу назвать лишь нескольких актеров, которые продолжают сниматься из года в год, без перерывов, сколько-нибудь длительных. Остальные ушли на эпизоды, а то и совсем из кино.

— Значит, происходит естественный отсев: появляются новые герои и требуют своих актеров...

— Это все правильно. Но если бы дело было только в этом. Существует целая теория о «заигранно-

сти» актера. Как будто актер — граммофонная пластинка. Как-то на одной из студий зашел разговор во время проб. Нужна была актриса на главную роль. В музыкальную комедию. А у нас не слишком большой выбор актрис такого плана. Перебирали десятки фамилий, самых неподходящих, самых случайных. Кроме одной, которая для меня была несомненна. Я не могла понять, в чем дело, и спросила: «А Гурченко?» «Ну, Гурченко! — безапелляционно ответили мне,— она уже заигралась. Надоело». А Гурченко к тому времени снялась лишь в «Карнавальной ночи». Я настаивала: это «пять минут, пять минут» вам надоели, а не актриса. Но собеседница моя была непреклонна — актриса «запрофессионализировалась»...

— Так и не сняли?

— Так и не сняли. Сейчас в кино пришло много молодых актрис, совсем девочек. Они часто и интересно снимаются. Но я очень боюсь, что в какой-то момент их серия кончится и с ними произойдет то же, что и с их старшими коллегами.

— Да, но мы все же отвлеклись от нашей темы. Кто же вы, в сущности: характерная актриса или героиня?

— Мне кажется, это несущественно. В любой героине есть элемент характерности — в том, как она ведет себя, как движется, реагирует, чувствует. И наоборот. Конечно, когда есть драматургия, когда актеру не приходится придумывать за сценариста. А между нами говоря, это случается довольно часто. Интересно работать, когда сценарий написан настоящим писателем, который знает, любит своего героя. Видишь роль, ощущаешь. В «Самом медленном поезде» была эта атмосфера достоверности, подлинности героини. И шла она от писателя Нагибина...

— Вы часто возвращаетесь к этому фильму. Потому ли, что это последняя ваша работа или у вас просто связано с ней много приятного?

— Ну, воспоминаний еще не может быть. Могу только сказать, что мне хотелось бы и в будущем сниматься в фильмах Ускова и Краснопольского, снова встретиться с ними в работе. У нас была хорошая группа, мы легко понимали друг друга, несмотря на то, что актеры были много опытнее и старше режиссеров. А это очень важно, когда обе стороны понимают друг друга, думают и чувствуют одинаково. Когда они единомышленники.

— Может быть, вы расскажете о работе, наиболее запомнившейся?

— Это, конечно, «Молодая гвардия»—первая моя большая роль. Не по объему — Валя Борц, скорее, «второплановый» образ,—а по значительности характера. Когда С. Герасимов предложил мне роль Вали, я сомневалась — уж очень она не соответствовала моему представлению о себе. Но Герасимов, видимо, нашел зерно, увидел,что дело не во внешних данных, не в прическе и походке. И я, к своему удивлению, сыграла. «Молодая гвардия» была для меня как бы продолжением ВГИКа. И то, чему учил нас Сергей Аполлинарьевич, была уже не столько техника, сколько, пожалуй, вкус. На площадке мы часто играли Чехова: водевили, отрывки из рассказов. Порой увлекались, и тогда Герасимов прерывал: «Это вы не Чехова играете, это Чехонте. Чехова нужно играть без зубоскальства». По-моему, это порой важнее, чем учить чистой актерской технике. Техника приходит во время работы.

— Еще вопрос: вы говорили о драматургии...

— Вы сразу вызываете раздумья довольно грустные. Я не знаю, почему так происходит, но в последнее время сценаристы забыли о женщинах в кино. Сколько было за последнее время интересных мужских ролей! А женских? Их можно пересчитать по пальцам. Мне легко возразить— было много увлекательных ролей, но все это были роли для молоденьких девушек, решающих проблему первого поцелуя. Я говорю о женщинах взрослых, зрелых, с большой человеческой судьбой. А у нас часто все сводится к служебным функциям примерной жены или заботливой матери. Я не против: пусть будут и жены и матери, но пусть это будут характеры живые, острые. Недавно мне предложили подобную роль и удивились, когда я отказалась. «Там же столько текста»,— говорили мне. Действительно, героиня битый час разговаривает по телефону — какой-то бесконечный поток общих фраз. По объему действительно много, а образа нет.

...Что остается? Ждать. Ждать, пока придет твоя роль. Ждать, когда актер сможет выбирать, когда он станет соавтором фильма. Все это придет, я надеюсь. Только бы не очень поздно.

М. ЧЕРНЕНКО

К. ПОЛОНСКИЙ

Перемены необходимы

Изменения, происшедшие за последнее десятилетие в советском кино, очевидны для всех, и каждый, кто работает в кинематографии, не может этому не радоваться.

Ежегодно у нас выходит более ста художественных фильмов. Давно уже стал реальностью «Большой Мосфильм». В союзных республиках построены отличные современные студии. Иной стала вся творческая атмосфера в кино. Рядом с мастерами старшего поколения успешно работает талантливая молодежь. Найдены новые формы подготовки режиссеров и сценаристов.

Создание Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии помогло решению многих творческих и организационных проблем.

И только в актерском вопросе нет сколько-нибудь заметных перемен. Как и прежде, полному раскрытию дарования, правильному использованию актеров препятствуют устарелые формы организации, явно не отвечающие современному этапу развития советского кино.

За последнее время актерской проблеме было посвящено немало совещаний, «круглых столов», дискуссий в печати. Они, как правило, касались двух наболевших тем. Во-первых, речь шла о том, как бесхозяйственно, нерационально используются у нас штатные киноактеры, во-вторых, о том недопустимом положении, которое лишает их необходимых условий для совершенствования мастерства.

Между тем вопрос стоит более широко. Уже давно для всех очевидна роль актера в развитии киноискусства, бесспорно его высокое предназначение. Однако условия, в которых это его стремление и право должны осуществляться, практически в кинопроизводстве отсутствуют.

В свою очередь студии перед новой постановкой сталкиваются с огромными трудностями при подборе исполнителей. При этом часто приходится идти на компромисс. И причиной тому не отсутствие талантливых актеров, а чисто организационные сложности.

Существующее сейчас положение равно не устраивает ни актеров, ни кинопроизводство и тяжело отражается не только на художественном качестве фильмов, но и на финансовой деятельности студий.

Актерскую проблему нужно решать лишь комплексно, в совокупности всех ее творческих и организационных аспектов. Смысл необходимых перемен в том, чтобы обеспечить постановки нужными исполнителями, предоставив при этом каждому актеру возможность полнее раскрыть свою индивидуальность. Теоретически с этим все согласны, но на деле инерция «традиций» продолжает довлеть над киностудиями и съемочными группами.

Основываясь на некотором опыте, мне хотелось бы изложить свое мнение относительно этой проблемы и высказать ряд практических предложений.

Пусть не покажется странным, что я начну этот разговор не со штатных киноартистов, а с актеров театра, взаимоотношения с которыми наименее упорядочены. Как известно, театральные актеры снимаются почти во всех наших фильмах, и кинематограф в них очень нуждается. Актеры театра тоже заинтересованы в кино — и творчески и материально. И хотя многих по-настоящему «открыл» кинематограф и своей популярностью они обязаны экрану, все же большинство из них не уходит со сцены. Им необходима творческая атмосфера, систематическая, не урывками, работа, которую дает театр и которая отсутствует в кино.

Да и нет им смысла бросать сцену. Ведь работа в театре, в сущности, не лишает возможности сниматься. К тому же, не будучи штатными киноактерами, они оказываются даже в несколько привилегированном положении.

Сегодня производственные планы, графики фильмов, в которых заняты актеры театра, составляются на основе непосредственных договоров между съемочными группами и актерами. Театры никакой ответственности за сроки, указанные в договорах, не несут. Театральные актеры в индивидуальном порядке сами изыскивают возможность совмещать съемки с работой на сценической площадке. Киностудии в свою очередь вынуждены также приспосабливаться к свободным «окнам» между спектаклями и репетициями. Дело доходит до того, что иногда во время

гастролей за актером из города в город следует весь постановочный коллектив фильма.

Все это мешает нормальной творческой работе, вызывает длительные простои, влечет излишние материальные затраты, то есть лихорадит производство и в конечном итоге весьма неблагоприятно сказывается на художественном качестве фильма.

Очевидно, что существующий порядок договоров с театральными актерами требует пересмотра. На мой взгляд, необходимо специальное решение, обязывающее союзное и республиканские министерства культуры и руководителей театров содействовать участию театральных актеров в съемках фильмов. Ведь сейчас нередко к снимающимся в кино актерам относятся, как к нежелательным нарушителям внутренней жизни театра.

Но если даже и появится такое решение, наивно предполагать, что все наладится само собой. Необходимы некоторые взаимные уступки со стороны театров и съемочных групп, подчинение обоюдных «цеховых» интересов общегосударственным. Работа театрального актера в кинематографе должна перестать быть его «частным делом», она должна быть оформлена не только договором с ним, но и ответственным соглашением между киностудией и администрацией театра. Такое соглашение обяжет съемочные группы укладываться в более короткие сроки, позволит им работать без перерывов и снимать намного производительнее. Соглашение между киностудией и театром должно предусматривать большую организационную и финансовую гибкость с обеих сторон. Стоит, например, подумать о том, чтобы театры в отдельных случаях могли содержать за счет кинематографа дублеров для исполнителей, часто занятых на съемках.

Но устранив организационные препятствия, надо позаботиться и о создании подлинно творческой атмосферы для актеров, работающих в кино.

Производственная специфика студии нередко вызывает неудовлетворенность актеров театра, которым необходимо ви́дение вещи в целом.

«Часто бывало у меня так,— говорит Н. Сергеев, актер, воспитанный в традициях русской сценической школы, — я роль делаю, работаю, и мне никто ничего не говорит. Значит, все правильно? Но ведь это не метод» («Искусство кино», 1963, № 9).

Кино зачастую берет от актера меньше, чем он может дать. У некоторых же театральных актеров постепенно вырабатывается отношение к съемкам, как к «отхожему промыслу». Причем некоторые из них охотно приняли это положение «гастролеров»: прилетел, отснялся, улетел! Как получилось, войдет ли это в фильм — ему неизвестно.

Надо признать — слишком мало привлекаются в кино многие крупные художники театра. На этих страницах можно было бы привести целый список имен мастеров, чье искусство кинематограф обязан сделать достоянием миллионов.

И все же каким бы благоприятным ни было решение вопроса с актерами театра, снимающимися в кино, наш кинематограф не может существовать без постоянных кадров киноактеров.

В свое время на основных студиях были созданы штаты актеров. Это оказалось мерой полезной, целесообразной. Сегодня уже нельзя представить кинопроизводство без штатных актеров. Но все же при этом были допущены некоторые просчеты. В частности, мне кажется, неверно было рассматривать штат Центральной студии киноактера (бывшего Театра киноактера) как труппу этакого крупного, постоянно действующего театра с несколькими полными, дублирующими друг друга, взаимозаменяемыми составами. Это запутало дело и отвлекло от постоянных поисков новых разнохарактерных, одаренных актеров для исполнения основных ролей.

Нерешенным остался и другой важный вопрос. Штатные актеры остались по-прежнему творчески и организационно оторванными от объединений, киностудий, от их художественного руководства. Творческая судьба актеров, как и прежде, зависит от случайности. Скорее всего, по этой причине ушли из кинематографа в театры Б. Тенин, Р. Нифонтова, Л. Сухаревская, О. Стриженов и другие. И почти никто из интересных, выявивших себя в последнее время театральных актеров не захотел связывать свою жизнь со штатами киностудий.

Ясно, что многое в существующем положении штатных киноактеров требует перемен.

Одной из важных мер мне кажется выделение двух составов актеров — основного и вспомогательного.

Конечно, сразу, с ходу, как говорится, решать это все трудно. Сколько уже было допущено ошибок при приемах в штаты киностудий. Мы знаем, что блестящий поначалу дебютант впоследствии иной раз не оправдывает надежд, а более скромное на первый взгляд дарование раскрывается как яркая художественная индивидуальность.

В большинстве случаев вопрос «принимать или не принимать» должен решаться на съемочной площадке, перед камерой. Артисту надо дать время освоиться в кино. И не одному, а с помощью режиссера. Только проверив человека в деле, можно было бы избавить студии от «балласта», а актеров оградить от неожиданных огорчений.

Сейчас — правда, на очень робких началах — существуют актерские группы стажеров. Но эти группы, по-моему, стоит расширить, с тем чтобы придать им несколько иное, более важное значение. Сюда следует зачислять не только начинающих, дебютантов, но и актеров с опытом и положением.

Для актеров стажерских групп надо установить несколько категорий зарплаты, в том числе и такую, которая привлекла бы в кино крупных артистов.

И еще одно обстоятельство. Кроме исполнителей главных ролей киностудиям постоянно нужны актеры на небольшие, эпизодические роли. Если актеры «со стороны» сплошь и рядом соглашаются участвовать в таких съемках, то совсем иначе к этому относятся штатные артисты — будь то сложившийся мастер или юный выпускник ВГИКа. Занимать актеров основного состава в ролях, не соответствующих ни их таланту, ни их положению, неразумно. Для таких съемок есть прямой смысл держать в штатах крупных студий труппу разнохарактерных актеров, а назвать ее можно было бы «вспомогательным» или «общим» составом.

О правильном творческом использовании каждого актера основного состава должны заботиться художественные советы и непосредственно художественные руководители студий и объединений.

Интересы киноискусства только выиграют, если уже при составлении тематических планов будет взят прицел и на определенных актеров. Иногда сценарий, написанный в расчете на популярного актера, скажем, на Мордюкову, или Баталова, или Прохоренко, может вылиться в художественное событие, стать настоящим подарком для зрителя.

Об этом с полным правом мечтают многие актеры. Они справедливо выражают недовольство, протестуют, когда к ним относятся, как к типажу. Кинопробы пока что часто напоминают «ярмарку невест». Как правильно заметил однажды киноактер А. Кузнецов, для того чтобы не быть «девицей на выданье», требуется просто упрямство, иногда актеры вынуждены идти на прямой конфликт.

А как часто актера, интересно показавшего себя в определенном плане, немедленно втискивают в прокрустово ложе амплуа, а затем, ссылаясь на однообразие артиста, перестают снимать вовсе.

И, может быть, поэтому у актеров создается впечатление, что многие режиссеры потеряли вкус к поискам новых граней актерского таланта. Известно же, насколько плодотворными могут быть такие поиски. Только за последний год мы увидели нового Н. Крючкова в «Суде» и в «Дне счастья», В. Санаева в «Оптимистической трагедии» и в «Это случилось в милиции», А. Папанова в «Живых и мертвых», М. Ульянова в «Тишине». Тот же А. Кузнецов, настойчиво отбивавшийся от «голубых» ролей, по-новому, интересно показал себя в «Утренних поездах».

И тут мы подошли к одному из наиболее существенных вопросов, касающихся и штатных и театральных актеров. На киностудиях сложились определенные нормы, можно сказать, традиции в отношении различных этапов творческого и производственного процессов.

Известно, что без разработанных и принятых эскизов не начнется сооружение декораций, изготовление реквизита, костюмов. Без освоения декораций, без пробы кинопленки, без предварительной проверки готовности многих других звеньев творческой и технологической «цепочки» не могут начаться и не начнутся съемки фильма. В то же время очень часто без репетиций проводятся пробы актеров, начинаются съемки, и никого это уже не удивляет.

Приходится — в который раз! — повторять: необходимо изменить существующее на студиях отношение к предварительным, до съемок, репетициям и добиться такого положения, чтобы они стали неотъемлемой частью процесса работы над фильмом.

Как показывает опыт, режиссеры, снявшие хорошие картины, стремятся, несмотря на трудности, любыми средствами провести серьезную предварительную репетиционную работу, не ограничиваясь беглыми репетициями на съемочной площадке. Но есть и принципиальные «противники» основательных предварительных репетиций в подготовительном периоде. При этом они ссылаются на примеры удачных картин, поставленных без таких репетиций. Такая позиция обосновывается тем, что, мол, предварительные репетиции мешают актеру, лишают его непосредственности перед камерой, затрудняют импровизацию. Но разве актер, в точности представляющий состояние своего героя в предыдущих и последующих эпизодах, теряет в верности психологической правде? Разве может помешать репетиция актеру, в котором заложен дар импровизации?

Право же, это не так. Мне кажется, вопрос должен быть поставлен иначе. Нам необходимы не только репетиции на площадке, но и застольный период работы над фильмами, в которых чаще всего бывают заняты актеры разных направлений, школ, разного уровня мастерства. Ведь режиссеру важно не просто суммировать таланты, а создать ансамбль. Плодотворность такого метода подтверждается практикой работы ряда режиссеров. В частности, достоин внимания пример «Оптимистической трагедии», в процессе создания которой режиссер С. Самсонов, пригласив на главные роли артистов Студии киноактера, предварительно репетировал с основными исполнителями сложные игровые эпизоды фильма.

Полагаю, что поиски актеров надо начинать с того момента, как только принят в основном литературный сценарий и есть уверенность, что фильм будет сниматься.

Не надо бояться, если репетиционная работа с актерами иногда задержит начало съемок. На это нужно идти. Затраты окупятся и с творческой и с финансовой точки зрения.

Не следует устанавливать регламентируемые стандартом нормы работы режиссера с актерами. Здесь надо учесть и творческую манеру постановщика и характер и жанр сценария.

Обязательное проведение полноценных репетиций в подготовительном периоде и перед съемкой сложных игровых сцен следует предусматривать в годовых планах студий. Репетиции позволят отработать с актерами текст сценария, определить содержание каждого кадра будущей картины, уточнить метраж, установить количество и характер объектов. Все это избавит постановочные проекты от той приблизительности, которой до сих пор грешат рабочие сценарии. Показ Художественному совету снятых во время репетиций пробных фрагментов будущего фильма мог бы стать первоначальной стадией защиты постановочного проекта.

Для того чтобы подчеркнуть значение предварительных репетиций в процессе создания фильмов, было бы вернее период, называемый в настоящее время «подготовительным», переименовать в «период репетиции и подготовки кинокартин».

Мы уже упоминали вначале, что отсутствие постоянного тренажа неминуемо ведет к снижению мастерства, к потере профессиональных навыков.

Долгое время в разговорах на эту тему, особенно после ликвидации Театра киноактера, артисты неизбежно возвращались к идее его возрождения. Действительно, во времена «малокартинья» этот театр был неким «островом спасения» для многих из них. С тех пор в актерской среде и сложилось мнение, что именно такого рода театр с постоянным репертуаром и есть правильный выход из положения. При этом неизменно фигурируют примеры «Молодой гвардии», «Русского вопроса» и «Попрыгуньи».

Но будем же откровенны: идея подобного театра сегодня устарела. При том количестве фильмов, которое выпускается сейчас, такой регулярно действующий театр просто невозможен. Кроме того, как показал опыт, работа над театральными пьесами, далекими от конкретных кинематографических целей, не дает желаемых творческих результатов. Судя по многому и, в частности, по отчету о «круглом столе» (в газете «Советская культура»), посвященном этой теме, для многих стало очевидно, что это этап пройденный.

Вопрос постоянного совершенствования мастерства киноактеров стоит остро не только для Москвы, но и для других студий художественных фильмов.

В студиях киноактера формы учебно-тренировочных занятий должны определяться конкретными практическими целями. Учебные занятия следует строить по тщательно подготовленной программе, равно обязательной и для киноактеров и для производственных звеньев студии, призванных обеспечить выполнение этой программы. В основу такого плана надо положить рекомендации художественного руководства и предложения самих киноактеров. Не исключаю возможности постановки в отдельных случаях многоактных спектаклей, но думаю, что в основном тренировочные занятия должны ориентироваться на работу с небольшими по объему пьесами, литературными инсценировками, сценическими вариантами постановочно несложных сценариев из производственного плана киностудии.

Студия киноактера должна сосредоточить все свои усилия на учебно-тренировочной, сценической работе и ничем, кроме совершенствования мастерства, актеров, не должна заниматься. Здесь, должна быть создана подлинно творческая атмосфера.

Все же, что связано с непосредственным участием штатных актеров в съемках, — подбор, пробы исполнителей, обеспечение ими съемок — должно осуществляться на киностудии.

Желательно, чтобы тренировочная работа в студиях проводилась под руководством кинорежиссеров, которым удастся таким образом глубже узнать актеров, и это в свою очередь окажется практически полезным для последних. Нет необходимости доказывать, что только глубокая заинтересованность режиссера в судьбе актера ведет к подлинно творческому содружеству на всех этапах работы.

Нельзя далее оставлять составы штатных киноактеров без квалифицированного художественного руководства. По многим причинам трудно рассчитывать на то, чтобы его взял на себя кто-то один. Поэтому, вероятно, следует организовать коллегию из творческих руководителей объединений. При коллегиальном решении основных, принципиальных вопросов повседневное руководство творческой деятельностью штатных киноактеров могло бы осуществляться режиссером, выделяемым коллегией.

Все это способствовало бы сближению актеров с объединениями, их производственными планами.

Реализация большинства выдвинутых предложений несомненно сопряжена с трудностями, и может понадобиться немало времени и усилий для их полного осуществления. Тем более что некоторые предложения рассчитаны не только на «сегодняшний день» художественной кинематографии, а имеют в виду ее будущее.

Однако эти усилия несомненно могут быть оправданы художественным и материальным эффектом, который даст упорядочение положения с актерами. В конечном итоге, это значительно снизит затраты на постановку фильмов, позволит намного улучшить использование павильонов и других производственных мощностей студий, увеличит доходы от проката кинокартин. И самое главное — поможет стать актеру подлинным соавтором фильма.

«АКТРИСА ОТКАЗАЛАСЬ ОТ РОЛИ»

Под таким заголовком в № 1 журнала «Искусство кино» за 1964 год была напечатана статья Л. Турина.

После публикации статьи редакция получила письмо директора Киевской студии художественных фильмов имени А. П. Довженко тов. В. Цвиркунова.

«...В статье Л. Турина,—пишет в своем письме В. Цвиркунов,— ставится очень важный, принципиальный вопрос о взаимоотношениях актера и режиссера при совместной работе над фильмом. Но пример, на который опирается автор статьи, выбран неудачно. Решение этого вопроса неразрывно связано с воспитанием режиссеров и актеров не только в духе взаимного уважения, но и в духе соблюдений элементарных норм этики.

Сообщая обо всем этом, руководство студии и ее общественные организации надеются, что редакция найдет возможность и форму, чтобы известить своих читателей о допущенной ошибке. Это тем более необходимо, что в статье т. Турина представлены в извращенном свете молодые, начинающие режиссеры, которые, как нам представляется, совершенно не заслужили этого.

С уважением директор киностудии В. Цвиркунов»

Получив письмо тов. Цвиркунова, редакция познакомила с ним ряд актеров из Центральной студии киноактера, предложив им высказаться о существе дела.

Ниже мы публикуем письмо нескольких киноактеров.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Журнал «Искусство кино» в первом номере за этот год поместил статью Л. Турина «Актриса отказалась от роли», где была затронута важная, принципиальная проблема — проблема киноактера, его места в сегодняшнем кинематографе. В статье говорилось о взаимоотношениях актера и режиссера в процессе съемок, об атмосфере, необходимой для творчества, и о том, что происходит, когда такая атмосфера отсутствует. Автор рассказывал о случае, связанном с фильмом «Возвращение Вероники», когда исполнительница главной роли И. Арепина была вынуждена оставить съемки после того, как актриса и режиссеры не сумели найти согласия в понимании образа героини.

Не будем вдаваться в детали спора — они изложены в статье. Если бы речь шла об отдельном, единичном эпизоде, не стоило бы возвращаться к журнальной публикации. Приходится это делать в связи с письмом директора Киевской студии имени А. П. Довженко В. Цвиркунова, которое получила редакция «Искусство кино».

Содержание письма сводится к тому, чтобы оправдать — безоговорочно — режиссеров и обвинить — еще раз — актрису. Признавая важность поставленного в статье вопроса, В. Цвиркунов пишет, что пример выбран явно неудачно и что факты, о которых сообщает И. Арепина, «не соответствуют действительности». При этом ссылается единственно лишь на то, что в эпизоде «Ночной вызов» И. Арепина сначала отказалась надеть ночную рубашку, а не пижаму, как об этом сказано в статье. Других конкретных подтверждений, конкретных доводов, конкретных доказательств в письме нет.

Тут же рядом директор студии декларирует необходимость воспитания режиссеров и актеров не только в духе взаимного уважения, но и в духе соблюдения элементарных норм этики». Автор письма, видимо, забывает, что несколькими строками выше позволяет себе говорить о киноактрисе в недопустимом тоне.

В недавнем постановлении ЦК КПСС «О работе киностудии «Мосфильм» особое внимание Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР обращено на «идейно-творческое воспитание актеров», «на необходимость решительного улучшения работы по профессиональной подготовке и творческому использованию кадров киноактеров». Не случайно повторяется здесь слово «творческое». Художническая индивидуальность требует талантливой среды, талантливого к себе отношения. Это не значит — обязательно благодушного. Это значит — и требовательного, но отношения, исключающего грубость, казенщину, беспрекословное администрирование.

Право же, не стоит отстаивать честь мундира, когда разговор идет о вещах, столь существенных для развития нашего кинематографа.

Звание актера — прежде всего ответственное звание. А ответственность — это значит труд, не всегда одинаковый по результату, но непрерывный, нелегкий и заслуживающий — наравне с любым другим — уважения к себе.

Заместитель председателя цехового комитета Центральной студии киноактера
Б. КОРДУНОВ,

народный артист РСФСР
Э. ГАРИН,

народный артист РСФСР
В. САНАЕВ,

заслуженная артистка РСФСР
В. ТЕЛЕГИНА,

заслуженная артистка РСФСР
Л. СМИРНОВА,

артистки:
Е. САВИНОВА,
З. ФЕДОРОВА,
Л. ШАГАЛОВА

Памяти старейшего кинематографиста

Пожалуй, нет ни одного советского кинематографиста старшего поколения, который не знал бы Моисея Никифоровича Алейникова. Его высоко ценили, любили и многие выдающиеся деятели театра, литературы.

Об Алейникове можно сказать, конечно, привычными формулами: он был виднейшим организатором кинопроизводства, знатоком кино, литератором. Это верные определения, но они не вполне передают своеобразие его жизни, его индивидуальности.

Он обладал удивительным даром распознавания таланта, доверия к таланту, способностью помочь таланту расцвести, проявиться неожиданно, сильно, полно.

Кто в 1926 году знал начинающего сценариста Натана Зархи, молодого режиссера Всеволода Пудовкина и оператора Анатолия Головню, также обладавшего весьма скромным опытом?

Кто мог подумать, что этим молодым людям можно доверить постановку фильма по повести, да не кого-нибудь, а самого Горького?!

К концу 1926 года, когда фильм «Мать» просмотрели миллионы, имена еще недавно мало известных людей стали знаменитыми во всем мире.

А ведь соединил Зархи, Пудовкина и Головню именно Алейников, именно он, руководитель киностудии «Межрабпом-Русь», предоставил им павильон, пленку, аппаратуру и, самое главное, свою ненавязчивую и практически ощутимую помощь, свое благородное, исполненное твердой веры в успех сердце.

«Мать» — не исключение в творческо-производственной практике М. Алейникова. Назовем «Поликушку», «Коллежского регистратора», «Конец Санкт-Петербурга», «Дон-Диего и Пелагею», «Праздник святого Йоргена», «Сорок первый», «Потомка Чингис-хана»...

И это далеко, далеко не все!

Можно ли после этого удивляться популярности, авторитету М. Алейникова в кинематографических кругах?

Для стиля работы Алейникова характерна одна психологическая особенность: он всегда помогал созданию в съемочной группе атмосферы высокого уважения к труду, если угодно, торжественности, праздничности.

В первый съемочный день по картине «Саламандра» (режиссер Г. Рошаль) в павильон пришел Моисей Никифорович и каждому участнику съемки... преподнес по букету цветов.

Все это детали быта, мелочи, но как они важны!

Недавно один мастер кино с любовью вспомнил встречу с Алейниковым, происшедшую почти сорок лет тому назад. Когда он, студент, будущий оператор, успешно снял московскую натуру и, таким образом, выдержал экзамен на самостоятельность, Моисей Никифорович пожал ему руку и сказал: «Спасибо».

Это «спасибо» из уст руководителя, сказанное юнцу, трепетавшему от волнения, запомнилось навсегда.

М. Алейников распознавал не только кинематографические таланты. Он привлекал в кино видных актеров театра, писателей. Он боролся за внедрение в кино опыта реалистической литературы, за создание полноценного сценария.

На студии «Межрабпом-Русь» был сильный сценарный отдел. В него входили люди, способные и советовать и писать: О. Брик, Н. Зархи, И. Попов, В. Туркин, В. Шкловский.

Об этом периоде Шкловский вспоминает: «Главным в руководстве «Межрабпома» у Алейникова было руководство сценарным отделом: он помогал строить сценарий, находя самые верные решения, предлагал свои варианты, не навязывая их, конечно, и не входя в соавторство... В результате коллектив создавал режиссеров, таких, как Пудовкин, Барнет, и помогал рождаться актерам, таким, как Игорь Ильинский. Художественная линия «Межрабпома» была не моя, я с ней и сейчас не согласен. Алейников принадлежал к направлению МХАТа, старался использовать в кино опыт русского театра».

Мысль Алейникова о союзе кино и театра выражена в его книге «Пути советского кино и МХАТ», вышедшей в 1947 году с предисловием В. Пудовкина. С рядом положений этой книги мы спорили, но неоспорима ее основная направленность: показать значение и место передовой русской театраль-

ной традиции в процессе формирования советского кино.

В характере Алейникова было не только провозглашать, высказывать те или иные желания, но и действовать, организовывать производство с размахом, соответствующим масштабам нашего времени. Лучшие представители советской культуры обращали внимание на эту сторону творческой жизни Алейникова.

Приведем один случай.

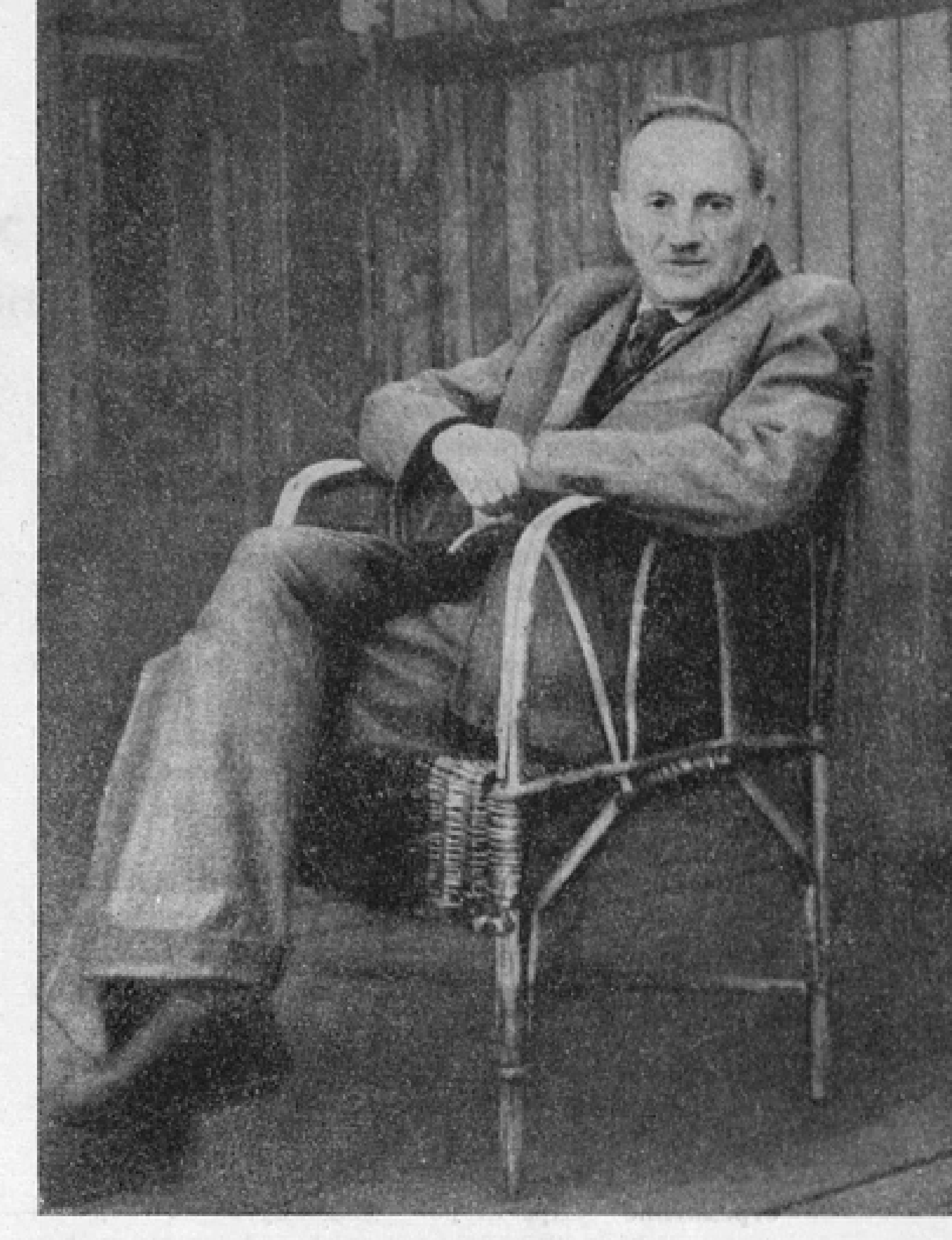
В конце 1929 года перегибщики объявили Алейникова... капиталистом (на том «основании», что он был участником в кооперативной киноорганизации «Русь») и лишили его избирательных прав. В ответ на это последовало письмо, в котором находим следующие строки о киноорганизации «Русь»: «Этому коллективу удалось собрать около себя лучшие советские художественные и литературные силы, благодаря чему в истории советской кинематографии он сыграл такую же роль, как в свое время Московский Художественный театр в истории русского театра. Идейным вдохновителем и руководителем этой работы «Руси» во все время ее существования был М. Алейников».

Под ходатайством о восстановлении избирательных прав М. Алейникова следуют подписи: Луначарский, Мейерхольд, Леонов, Качалов, Москвин, Гусман, Сац, Пудовкин, Барнет, Желябужский и Протазанов. Дата — 9 февраля 1930 года.

Можно допустить, что сравнение студии «Русь» с МХАТом вызвано остротой протеста против несправедливости и желанием быстрее ее исправить; во всяком случае, чувства, отношение передовых мастеров культуры к М. Алейникову выражены здесь с определенностью, не допускающей сомнений.

Заявление возымело свое действие: лишение избирательных прав было аннулировано. Впрочем, Алейников в то время не мог предположить, что в том же 1930 году ему предстояло столкнуться с правонарушением еще более вопиющим и тяжелым. Оклеветанный, М. Алейников был арестован. Затем ему было разрешено возобновить работу при условии ежедневного возвращения под конвоем в тюрьму (вскоре он был полностью освобожден). Своей относительной свободой Алейников воспользовался, в частности, для того, чтобы... привлечь на «Мосфильм» Р. Симонова и руководить производством фильма, порученного этому режиссеру. Фильм был посвящен жизни ударников пятилетки и назывался «Энтузиасты».

Алейников был одним из первых кинематографистов, испытавших на себе незаслуженные преследования периода культа личности. Эти испытания он перенес как человек идейный, стойкий, до конца преданный Советской власти и партии. Только после XX съезда КПСС с Алейникова были сняты все обвинения и он был полностью реабилитирован.



М. Н. АЛЕЙНИКОВ

●

Характер Алейникова — взыскательного, принципиального, передового деятеля культуры — начал формироваться до революции.

Он родился в семье мастера винокуренного завода в селе Манино Воронежской губернии в 1885 году. М. Алейников был одиннадцатым ребенком в семье и рос без отца: полутора лет остался сиротой.

Его биография — это живая история русского дореволюционного и советского кинопроизводства. Он начал работать в кино в тот год, 1907, который обозначает дату рождения русской художественной кинематографии.

Инженер-технолог по образованию (в возрасте 29 лет он окончил Технологический институт в Москве), М. Алейников рано начинает заниматься журналистикой.

Журналистика сблизила его с кино. В 1907 году М. Алейников становится секретарем редакции пер-

вого в России кинематографического журнала «Сине-фото», издававшегося в Москве. В труднейших условиях дореволюционного кинопроизводства журнал ведет упорную борьбу за кинематограф как орудие просвещения, распространения знаний. Киножурналистская деятельность М. Алейникова целиком подчиняется этой благородной задаче.

Продолжением его пропагандистской работы являются книги — сборники, составленные и написанные М. Алейниковым в 1912 — 1915 годах: «Разумный кинематограф» и «Кинематография». В них систематизируется опыт кино—технический и творческий,— продолжается скрытая и явная борьба с пошлостью, делячеством, за сближение кино с классической русской литературой и театром. Особенно отчетливо проявляются эти позиции Алейникова, когда он становится редактором журнала «Проектор», финансируемого кинопредпринимателем Ермольевым.

На страницах этого журнала Алейников настойчиво защищает интересы кино как искусства и резко выступает против реакционных и вульгарных тенденций в продукции кинофабрики... того же Ермольева!

Не будем идеализировать дореволюционную кинопрессу, в том числе журнал «Проектор». Кинокритика того времени даже и не намечала программы борьбы за революционное киноискусство. Нет. Но стремление «Проектора» выдвинуть на первый план культурно-просветительные функции кино означало проявление творческой самостоятельности. Не забудем, что на мутной волне кинопредпринимательства всплывали различные авантюристы. Одни из них терпели банкротство, другие в результате бесчисленных махинаций в короткий срок становились богачами, ворочали миллионами. Для характеристики стиля их жизни приведем один пример: однажды один киноделец проиграл в Париже свою кинофабрику в карты. И такие люди могли определять судьбы кино России!

Октябрьская революция открывает широчайшие перспективы развития кино. Навсегда был поставлен крест на «дранковщине», на кинобизнесе.

В момент, когда кинопроизводство было вконец разрушено бывшими владельцами кинофабрик, А. В. Луначарский одним из первых призвал Алейникова, возложив на него большие задачи, которые требовали знаний, культуры, энтузиазма, организаторского таланта, безграничной веры в новое искусство.

По поручению советского правительства Алейников выезжает в Берлин, организовывает приток в страну пленки, аппаратуры. Там он показывает наши первые достижения, среди них «Поликушку». В Берлине находится в то время режиссер Я. Протазанов. Он работает на студиях заграничных ермольевых и дранковых. В этих условиях талант мастера чахнет. В 1920—1923 годах в Париже и Берлине Протазанов ставит типично коммерческие «боевики»: «За ночь любви», «Тень греха», «Паломничество любви», «Страшное приключение» и т. п.

Встречаясь с Протазановым в Берлине, Алейников помогает ему осознать свою тяжелую ошибку. После трехлетней эмиграции Протазанов возвращается на родину и здесь снимает не поделки, а произведения киноискусства, полюбившиеся миллионам зрителей (напомним названия некоторых из них: «Закройщик из Торжка», «Процесс о трех миллионах», «Праздник святого Йоргена», «Бесприданница» и другие). После смерти Протазанова Алейников подготовил сборник статей о его творческом пути, а позднее написал монографию.

К чему бы ни прикасался М. Алейников, дело оживало, появлялись новые живые силы, возникали смелые проекты и смелые свершения.

И так до последних дней его жизни.

Уже тяжело больной Алейников пишет книгу «50 лет в кино» и вчерне заканчивает ее.

Одновременно для Детгиза он готовит новые издания своих повестей для детей (написаны вместе с Е. Яхниной).

Семидесятидевятилетний Алейников охотно посещает просмотры, выставки, дискуссии, собрания в Союзе кинорабогников.

Всегда деятельный, собранный, приветливый, он в последние дни выглядел много моложе своего возраста. Отправляясь в больницу, он догадывался, что болезнь смертельна.

Но на своем рабочем столе он все приготовил для продолжения работы.

●

...Мы прощались с Моисеем Никифоровичем Алейниковым в здании Союза кинорабогников на Васильевской.

У гроба — известные миру мастера кино. Производственники с киностудий. Историки кино. Редакторы его статей и книг. Друзья. Каждый думал о своем. О невозвратимом. И о том, что остается с нами,— о творческой жизни человека большого сердца, воплощенной в фильмах, в книгах. Это остается навсегда.

Н. АГАДЖАНОВА
И. ВАЙСФЕЛЬД
С. ГИНЗБУРГ

М. АЛЕЙНИКОВ

Н. Е. Эфрос в нашей кинематографии*

Имя Николая Ефимовича Эфроса неразрывно связано с русским театром. Но до сих пор еще никто не вспомнил о роли Эфроса в становлении советского кино. А ведь это был первый критик, который еще в 1918 году сформулировал основные принципы развития нового советского киноискусства, вытекающие из задач культурной революции и сущности реалистического художественного творчества. Возглавив в 1918 году литературный отдел Художественного коллектива «Русь», Николай Ефимович обратился к писателям с такой речью:

— Русскому театру предстоят очень крупные и существенные изменения. Вряд ли ему жить впредь по-старому. Он ведь давно был в «кризисе», и не раз было верно отмечено, что этот театральный кризис в значительной мере только отражение и следствие кризиса более общего, кризиса всего того, что можно обозначить как дореволюционную, запутавшуюся в трагических противоречиях культуру.

В сторону каких тем, каких сюжетов устремится русский кинематограф в своей созидательной работе? Он будет агитационен, он поведет своими могучими средствами пропаганду новой идеологии. Он будет непременно художественным. Художество, искусство заключают в себе громадную воздействующую силу, расширяют мысль, оформляют чувство. Кинематограф будет бытоизобразителен, будет крепок действительностью, современной или исторической. Будет душеизобразителен, потому что нет для искусства ничего драгоценнее человека и мира его душевной жизни.

Он будет действен, потому что лишь действенному принадлежит в искусстве максимальная способность воздействовать, заражать, увлекать.

Он будет ярок и остер, потому что лишь яркое и заостренное находит кратчайшие и вернейшие пути к воспринимающему искусство. И особенно это справедливо по отношению к тому новому, широкому зрителю, на которого не может уже не ориентироваться искусство, тем более кинематографическое, самое демократическое в семье искусств.

И еще одна кинематографическая линия чрезвычайной важности — кинематограф научно-популярный, несущий в массы в самой доступной, легчайше усвояемой форме последние завоевания науки и техники. Этому кинематографу будет принадлежать громадная роль в новой России. Но он не заслонит других, он пойдет в своей большой работе рука об руку с кинематографом художественным.

Так рисуются перспективы нашего киноискусства, которое вберет в себя настроения и идеи революционной общественности и нашего кинопроизводства, которое использует новые производственные методы*.

Спустя пять лет после того, как была таким образом сформулирована программа деятельности коллектива, скоропостижно оборвалась жизнь Николая Ефимовича. Тремя днями раньше он дочитал последние корректурные гранки, поставил последнюю точку под законченной им большой работой «Московский Художественный театр», посвященной двадцатипятилетней истории любимого театра. Книга, сотворенная единым вздохом историка-поэта, критика-художника, остается по сей день непревзойденным памятником великому подвигу гениальных реформаторов русской сцены, и в то же время эта книга несет печать вдохновенного облика ее автора, талантливого писателя, влюбленного в русское искусство.

6 октября 1923 года Н. Е. Эфрос за несколько часов до смерти написал последние слова А. М. Бродскому, подготовившему рукопись к печати:

«...ничего я не мог сделать, так как вот что случилось со мною: в ту среду вечером у меня сделался жестокий сердечный

* Глава из книги «50 лет в кино», подготовленная Моисеем Никифоровичем Алейниковым незадолго до смерти для публикации в журнале «Искусство кино».

* Оригинал речи Н. Е. Эфроса хранится в архиве М. Н. Алейникова.

припадок, доктор насилу меня отходил и теперь предписал определенное число дней лежать пластом. Я украдкой подполз к машинке, чтобы настукать вам эти строки. Так что, по-видимому, выхожу в тираж.

Ваш Эфрос».

●

За пять лет своей деятельности в кино Эфрос сделал много. Он внешне никогда не волновался, голос его всегда был ровный, тихий. Он никогда не торопился, и все мы, связанные с ним одним делом, не могли не удивляться, как он все успевал. Кроме коллектива «Русь», Эфрос окунулся в работу театральной секции Государственной Академии художеств, организовавшейся при его весьма активном содействии. В ту пору он писал своей жене, Надежде Александровне Смирновой, актрисе Малого театра:

«Есть у меня мысль вмешаться в репертуар (совершенно он нелепый, заплесневелый) через Тео. Я имею на это полную возможность. Только какой они подымут гвалт! «Насилие над автономией», «посягательство на художественную свободу старейшего театра», «заодно с большевиками» и т. д. Вот и ломаю голову, как сделать пополитичнее ...не позволить топить театр в болоте, в зловонной тине старческих самолюбий, дешевых расчетов. Ну, буду думать».

...Был поздний вечер, когда голос в телефонной трубке насторожил мой слух:

— Кажется, есть хорошая вещь... Нет, лучше я сейчас к вам приду!

— Николай Ефимович, у нас же не работает лифт. Лучше я приду к вам.

— Не беда!.. Я пройдусь с удовольствием. Я уже в пальто.

Мы жили близко друг от друга: от Мамоновского до Леонтьевского и в самом деле рукой подать. Но у Эфроса «капризничало» сердце, а работал он чрезвычайно много, я же жил на пятом этаже.

Николай Ефимович протянул мне том Льва Толстого:

— Прочтите «Поликушку». Повесть небольшая, я посижу у вас, займусь другим делом. Мне не терпится узнать ваше мнение. Роль для актера замечательная. Но поддается ли такая вещь экранизации?

Я читал, а Москвин—Поликей не покидал моего воображения.

«...Поликей любил выпить, а не любил, чтобы где что плохо лежало...

...Какое-то детское удовольствие испытывал он, зная, что в его руках находятся такие деньги. Он засунул конверт в дыру шапки, шапку положил под голову и лег; но и ночью он несколько раз просыпался и щупал конверт. И всякий раз, находя конверт на месте, он испытывал приятное чувство сознания, что вот он, Поликей, осрамленный, забиженный, везет такие деньги и доставит их верно — так верно, как не доставил бы и сам приказчик...»

— Можно ли это показать, не прибегая часто к тексту Толстого?

— Можно, если актер будет Москвин, а режиссер — Санин.

И я тут же рассказал Эфросу про наше первое знакомство и беседу с Александром Акимовичем Саниным по поводу постановки «Русских женщин». «Вы знаете, какая нужна для Волконской актриса?.. Я вижу необъятные сибирские пространства... Все в снежных сугробах... И одинокая женщина спиной к зрителю, а лицом туда, в далекую Россию, в родной Петербург... Она стоит неподвижно, но вся ее поза, ее спина, плечи — все насыщено такой тоской, что зритель, не услышав от нее ни одного слова, должен заплакать».

— Сочетание Толстой, Москвин и Санин не оставляет сомнения. Другой вопрос: пойдет ли зритель на такого рода фильм? Тяжелый фильм?.. Кинематограф не театр, емкость которого не велика, а спектакли рецензируются подробно газетами. Для кинематографической публики имена Санина и Москвина сами по себе мало что говорят, а на центральную печать пока рассчитывать нельзя. Вот и надо прикинуть...

— Николай Ефимович! Я заранее могу сказать, каким бы шедевром ни получился «Поликушка», кинематографы не будут осаждаться зрителем. Но в одном я убежден, что «Поликушка», каким он рисуется мне в москвинском исполнении, переживет многие американские приключенческие боевики.

— Тогда звоните Ивану Михайловичу и Александру Акимовичу. Пусть сегодня же прочтут повесть. А завтра хорошо бы собраться, чтобы окончательно все наметить.

В сценарном отделе, куда Эфрос привлек для постоянной работы писателей и драматургов, предложение экранизировать повесть Толстого показалось заманчивым, но спорным. Эпически развертывающаяся повесть о крепостном крестьянине представлялась многим несценичной и тем более некинема-

тографичной: нет в ней таких конфликтов, которые легко поддаются пластическому выражению, нет и динамики в развитии сюжета, которая по тем временам считалась обязательной в кинематографическом произведении.

С другой стороны, обрисовка Толстым переживаний и поведения крепостного крестьянина — вора и пьяницы Поликея, которому неожиданно оказали доверие, представляла собой превосходный материал для проверки действительных возможностей кинодраматургии и работы актеров кино, для расширения диапазона изобразительных средств киноискусства.

— Надо же когда-нибудь пойти наперекор установившимся кинодраматургическим канонам, — говорили сторонники «Поликушки».

Н. Е. Эфрос во время обсуждения хранил молчание, и только когда все высказались, ограничился коротким замечанием, почти афоризмом:

— Традиция — это сумма принципов, но иногда она становится на пути развития...

...Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается. Но наконец «Поликушка» был поставлен, показан в Берлине, в «Уфа-Тауэнциен-Палас». Это был первый художественный советский фильм, который проник за границу. Заглянем на Московскую киностудию, куда только что поступили первые сообщения из Берлина. Ссутулившись, склоня голову направо, Н. Е. Эфрос с привычной быстротой пишет для центральных газет информацию о берлинской премьере:

«...Блестящее торжество «Поликушки» приобретает значение крупного факта и является важным и отрадным прогнозом. Это не только победа Художественного коллектива «Русь», который создал фильму, но победа нашего кино вообще. Уже предварительные просмотры, устроенные в Берлине для приглашенной публики киноспециалистов, писателей, журналистов, артистов, обещали «Поликушке» большой успех. На эту зрительную залу, всегда особенно строгую и неподатливую, «Поликушка», и вся метода его постановки, и отдельные исполнения, особенно исполнение И. М. Москвина, произвели громадное впечатление. Может быть, наиболее выразительно говорит об этом тот факт, что Альфред Керр, самый авторитетный театральный критик современной Германии, до сих пор никогда не снисходивший до кино, отозвался на эту демонстрацию большой статьей в «Берлинер тагеблатт». И каждая строка этой статьи, написанной с обычным для Керра блеском, остроумием и меткостью, говорила о громадности и неожиданности впечатления. То, что он увидал, вызвало в нем слова о «святости» русских актеров. Все это сложило в немецкой публике атмосферу больших ожиданий. Такая атмосфера часто очень опасна для произведения искусства, потому что «большие ожидания» таят в себе возможность больших разочарований. Повышенная требовательность редко бывает удовлетворенной...

И из первого же испытания русская фильма вышла с самым полным торжеством. Первая телеграмма после публичного сеанса сообщила лаконично: «Успех превзошел все ожидания. Публика, пресса поражены, взволнованны». А через день вторая телеграмма дополнила картину такими чертами: «Ни одна лента не имела еще такой прессы. Театры переполнены, трудно достать билеты, устраиваются дополнительные сеансы». Дневная касса осаждалась публикой, билеты расхватывались в течение двух часов. И так продолжается уже три недели. Интерес к «Поликушке» и его успех не убывают. И каждый вечер публика расходится под очень сильным впечатлением. «Поликушка» стал в Берлине одним из самых популярных имен, потому что уже десятки тысяч берлинцев пережили, взволнованные, растроганные, потрясенные, судьбу этого крепостного мужика, под грязной, смешной оболочкой которого скрыто сокровище благородной души, чистой совести...

Следом за Германией «Поликушку» приобрели Америка, Франция, ведут спешные переговоры о нем Англия, Голландия. Открывается шествие русской фильмы по всему культурному миру»*.

По решению Наркомпроса Художественный коллектив «Русь» был выделен в самостоятельную организацию. «Всероссийский фотокиноотдел удостоверяет, что отделом утвержден и зарегистрирован Художественный коллектив киноателье «Русь». Состав правления коллектива в лице его председателя М. Н. Алейникова и членов правления Ю. А. Желябужского, А. А. Санина,

* Статья Н. Е. Эфроса хранится в архиве М. Н. Алейникова.

Н. Е. Эфроса и И. А. Геннадиева* отделом утвержден».

В руках у нас был теперь своеобразный «патент» на законное существование. Душу переполнял энтузиазм, но за душой не было ни гроша. Зато в кинокомитете (тот же Фотокиноотдел) и в приемной наркома А. В. Луначарского нас встречали с приветливой улыбкой. Вспомним, что в России начиналась эпоха, когда моральный капитал становился дороже золотых запасов.

Фотокиноотдел Наркомпроса охотно воспользовался нашим предложением поставить к юбилейным дням Герцена два фильма: «Сороку-воровку» (по повести Герцена) и большой биографический фильм «Герцен».

Н. Е. Эфрос с непостижимой быстротой (в несколько дней!) написал сценарий «Сороки-воровки» и экспозе для второго сценария «Герцен».

В архиве автора сохранился отзыв А. В. Луначарского: «Сорока-воровка», среди исполнительниц которой особенно выделяется артистка Гзовская, — очаровательное воплощение герценовского рассказа».

Сценарий «Герцен» был прерван в стадии разработки...

●

В Российской Академии художественных наук, в Московском Художественном театре были проведены заседания, посвященные памяти Н. Е. Эфроса.

И. А. Новиков в своем выступлении отметил увлечение Н. Е. Эфроса работой в кино, которому последние пять лет своей жизни он отдавал много времени: «...за что бы он ни брался, он отдавался с огромной пламенной страстью, может, потому что он был причастен к работе в превосходной кинорганизации, которая называется «Русь». Что он там делал? Он делал все, не только читал сценарии, разговаривал с авторами, он входил во все решительно, ему мечталось о том, что в будущем кино займет место в настоящем, подлинном искусстве, и он хорошо себя чувствовал в этой атмосфере. Правда, тут были исключительные условия, и тут он писал и сценарии. Как будто он этим несколько удовлетворял свою невыраженную потребность писания пьес. Может быть, он гораздо больше сделал вообще для кино, но мне известны две работы чрезвычайной высоты: это «Поликушка», который имел шумный успех здесь и за границей, и прелестная «Сорока-воровка», которая особенно была близка сердцу Н. Е.».

И. А. Новиков — известный писатель, пушкинист, автор нескольких ранних сценариев, которые были поставлены в разных советских студиях. Но кроме него и пишущего эти строки, о значительной о р г а н и з а ц и о н н о - т в о р ч е с к о й р а б о т е Николая Ефимовича Эфроса в киноискусстве никто никогда не писал. Между тем уже подготавливается история советского киноискусства. Можно ли обойтись в ней без подробного анализа деятельности Н. Е. Эфроса?

Николая Ефимовича не стало в 1923 году. Но влияние его на творческую жизнь коллектива «Русь» сказывалось и в дальнейшем. Советские киноведы, когда будут писать историю первых лет советского кино, непременно установят преемственность между приходом в советскую кинематографию историка и критика Художественного театра Н. Е. Эфроса в 1918 году и приходом в коллектив «Русь» молодого драматурга Н. А. Зархи в 1924 году, между работой в киноискусстве режиссера-учредителя МХАТа А. А. Санина и работой ученика кулешовской мастерской В. И. Пудовкина...

* И. А. Геннадиев — администратор «Руси».

Учителю, Студенту, Члену Киноклуба

В. ВАСИНА-ГРОССМАН

Музыка в кинофильме

Музыка звучит почти в каждом кинофильме. Мы так привыкли к этому, что даже не всегда отдаем себе отчет: каково назначение музыки в фильме, как влияет она на восприятие фильма зрителем? Является ли композитор одним из авторов фильма наряду со сценаристом, режиссером и оператором и в какой мере?

Все эти вопросы по-разному решаются в фильмах различных жанров. Многое зависит здесь от индивидуальности режиссера и, конечно, композитора. Но огромный опыт мирового киноискусства все же позволяет сформулировать некоторые общие принципы «музыкальной драматургии» фильма*.

Как это ни парадоксально, история киномузыки начинается еще до изобретения звукового кино. Немые фильмы всегда сопровождались музыкой — обычно в исполнении пианиста. И хотя в большинстве случаев эта музыкальная иллюстрация киносеансов не отличалась высоким художественным качеством, она была необходима, и это ясно чувствовали и зрители и владельцы первых кинотеатров.

Почему же из всех искусств, обращающихся к зрению, именно кино сразу же потребовало участия музыки? Ведь было бы весьма странно, например, пытаться «озвучить» выставку живописи, графики или скульптуры: это, вероятно, только отвлекало бы зрителей. А в кино музыка звучит вполне естественно.

В чем тут дело? Для того чтобы разобраться в этом, представим себя в положении первых кинозрителей. Перед их глазами совершалось чудо: на экране оживало фотографическое изображение, двигались, действовали, разговаривали люди, но все это происходило в полнейшем безмолвии. Этот удивительно реальный, достоверный, движущийся, но немой мир казался зрителям кино странным и даже немного страшным. Именно безмолвие нового искусства поразило М. Горького, когда он впервые познакомился с «синематографом Люмьера», демонстрировавшимся на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде в 1896 году.

«Ваши нервы натягиваются,— писал Горький,— воображение переносит вас в какую-то неестественно однотонную жизнь, жизнь без красок и без звуков, но полную движения... Страшно видеть это серое движение теней, безмолвных и бесшумных».

Поэтому музыка действительно была необходима в кино, ее требовало прежде всего д в и ж е н и е, неразрывно связанное в нашем восприятии со звучанием. В какой-то мере музыка заменяла и отсутствовавший в немых фильмах диалог, точнее говоря, его эмоциональную, так сказать, интонационную сторону.

Конечно, говорить о каком-либо соответствии музыкальной иллюстрации художественным образам немых фильмов можно было лишь в редких случаях. В Москве, например, в кино «Колосс», функционировавшем в 20-х годах в помещении Большого зала консерватории в дни, свободные от концертов, играл симфонический оркестр. Его руководитель Д. С. Блок, одаренный и высококвалифицированный музыкант, писал к каждому фильму особую партитуру сопровождения, составляя ее из отрывков классических произведений. Но это был исключительный случай. Еще более редким исключением была работа в кино в качестве иллюстратора молодого Д. Шостаковича.

* В этой статье мы не касаемся музыкальных фильмов. Это особый жанр, заслуживающий специального рассмотрения.

В большинстве же случаев в кино играли посредственные пианисты-ремесленники, в помощь которым издавались хрестоматии различных отрывков из популярных музыкальных произведений применительно к традиционным ситуациям кинофильмов (атака, погоня, ожидание, любовная встреча, лунная ночь и т. д.).

Новые возможности открылись перед музыкальным искусством с изобретением звукового кино, и не случайно оно сразу же привлекло внимание композиторов. Музыка издавна тяготела к синтезу с другими искусствами: с поэзией — в песне и романсе, с театром — в опере, с танцем — в балете. Музыка в кино явилась новым типом синтетического искусства, очень отличавшимся от музыки в оперном или драматическом театре.

Одна из особенностей киноискусства — необычайная сжатость действия во времени — требовала и от музыки сжатости и концентрированности гораздо большей, чем в других синтетических жанрах. Какая масса событий проходит на экране за пять-десять минут! В опере за это время вы сможете прослушать и увидеть только одну какую-либо сцену, например сцену письма Татьяны в «Евгении Онегине», сцену таяния в «Снегурочке» или финальный дуэт из «Аиды».

Это различие в емкости «кинавремени» и «оперного времени» оказалось большой помехой для применения в кино опыта оперной музыки и для экранизации оперы.

Да и вообще, когда в кино пытались использовать «готовые» произведения, их неминуемо приходилось «подгонять» к быстро сменяющимся эпизодам кинофильма, а следовательно, брать не целые произведения, а отдельные части их, фрагменты, даже отдельные музыкальные темы. Музыка от этого, разумеется, проигрывала.

К композиторам, пишущим музыку для кино, это искусство предъявляет свои особые требования, первое из которых — лаконизм музыкальной речи.

Но как бы лаконично ни писал композитор, если он будет последовательно иллюстрировать каждый эпизод фильма, его музыка неминуемо будет отрывочной, клочковатой, напоминающей ту мозаику из «преследований», «тревог» и «любовных встреч», которые были в ходу у пианистов-иллюстраторов во времена немого кино. При таком подходе утратится одно из существенных эстетических качеств музыки (особенно симфонической) — ее способность отражать жизнь в *обобщенных* образах *. Таким образом, требования, которые кино поставило перед композиторами, привели к возникновению нового жанра музыкального искусства, жанра, обладающего своими особыми законами.

●

Музыка может быть по-разному использована в фильме. Самый простой прием ее введения — появление на экране певца или музыканта. Однако и в этом простейшем случае талантливые режиссеры и композиторы умело используют обобщенность музыкального образа, его «емкость» и многозначность.

Вспомним, как начинается французский фильм «На окраине Парижа» (режиссер Рене Клер). Парижский шансонье — Артист (его роль играет Жорж Брассенс, известный автор и исполнитель лирических песен) — поет в маленьком бистрò. Этот эпизод, на первый взгляд не выходящий за пределы жанровой сценки, является «ключом» ко всему фильму. За песенкой следует диалог: «Как это грустно!» — «Как сама жизнь». В этих словах раскрывается смысл песенки Артиста, а ее мелодия, которая еще не раз повторяется в фильме, становится музыкальным символом «грустной жизни», жизни обитателей бедной окраины Парижа.

Песня в качестве средства передать «атмосферу» действия вообще типична для фильмов Рене Клера. Так было и в раннем его фильме «Под крышами Парижа», получившем свое название от песенки-вальса (музыка композитора Моретти), которую в фильме пел уличный певец (актер Альбер Прежан).

Очень широко используется песня в советских фильмах, в особенности в фильмах на современную тему. Здесь уже сложилась прочная традиция, ведущая начало еще от фильмов 30-х годов. В качестве одного из примеров можно указать на трилогию о Максиме (режиссеры Г. Козинцев и Л. Трау-

* Это свойство музыки можно особенно ясно показать на примере программных произведений, написанных на литературные сюжеты. Так, П. Чайковский построил свою увертюру «Ромео и Джульетта» на противопоставлении двух основных музыкальных образов. Первый из них является обобщенным выражением вражды Монтекки и Капулетти, второй — любви Ромео и Джульетты.

В музыке, следовательно, передана самая сущность трагедии без «пересказа» ее сюжета.

берг, композитор Д. Шостакович). И, вероятно, образ главного героя трилогии не был бы таким живым и убедительным без его песни-характеристики. Большое место занимает песня в фильмах с музыкой И. Дунаевского (при этом не только в собственно музыкальных, как «Веселые ребята», но и в таких, как «Светлый путь», «Кубанские казаки» и другие), в фильмах с музыкой В. Соловьева-Седого («Небесный тихоход», «Первая перчатка»), Т. Хренникова («Верные друзья»). В лучших фильмах песня приобретает широкое значение, характеризуя не только главного героя, но и всю его среду, всю атмосферу действия. Добавим к приведенным выше примерам еще фильмы «Весна на Заречной улице» (режиссеры Ф. Миронер и М. Хуциев, композитор Б. Мокроусов) и «Высота» (режиссер А. Зархи, композитор Р. Щедрин). В первом из названных фильмов песня о родной улице, на которой прошли детство и юность героя, об улице, которая «и в непогоду дорога», характеризует не только самого героя — рабочего парня с Заречной улицы, но и всю его среду, круг его друзей. В фильме «Высота» веселая и задорная «Песня монтажников» тоже является характеристикой рабочей молодежи, жизнь которой показана в фильме.

Песня в кинофильме, казалось бы, ничем не отличающаяся от обычной массовой или лирической песни, тем не менее ставит перед композитором более сложные задачи. Ему нужно музыкально «услышать» своих героев, найти круг интонаций, соответствующих их облику и характеру. Только в таком случае песня может органически слиться с действием фильма, обогатить характеристику героев.

Надо заметить, что мы по-разному воспринимаем одну и ту же песню «внутри» фильма и «вне» его. Песня, хорошо и метко характеризующая определенного героя, круг его мыслей и чувств и даже какие-то его слабости, оторвавшись от фильма, приобретает более широкое значение, а ее «лирический герой» — более обобщенные черты. И то, что было конкретной «приметой» персонажа кинофильма, вне контекста иногда воспринимается как неожиданная и немотивированная деталь.

После выхода на экран фильма «Дело было в Пенькове» зрители самых разных возрастов (в том числе и «до 16-ти лет») с чувством распевали песню К. Молчанова «А я люблю женатого», и это иной раз звучало странно...

В данном случае речь идет о словах песни, но иногда и музыкальные интонации, вполне уместные в характеристике определенного персонажа, воспринимаются вне фильма как нечто стилистически чужеродное для советской лирической песни.

Драматургически нейтральное место занимает песня во многих западных фильмах. Она является как бы «украшением» фильма, ничего не прибавляя к характеристике героев. Эти песни часто очень привлекательны, мелодичны, эффектно инструментованы, легко запоминаются и быстро входят в моду. Популярные актеры — певцы и певицы — демонстрируют в них свой голос, музыкальность, сценическое обаяние (вспомним, например, фильмы с участием Лолиты Торрес). Однако, как ни различны сюжеты фильмов, песни в них, в сущности, однотипны, так как в большей мере отражают индивидуальность самой исполнительницы, чем характер образа, воплощаемого ею.

Почти столь же часто, как песню, мы слышим в кино всякого рода «музыку быта»: танцы, марши, звучащие в эпизодах массовых праздников, шествий или, наоборот, интимных дружеских собраний. Иногда такая музыка является одним из средств создания определенного национального или исторического колорита, неся в себе элементы стилизации музыки той или иной страны или эпохи. Подчас она выполняет и более сложные драматургические задачи.

Вышедший недавно на экран фильм Г. Козинцева «Гамлет» с музыкой Д. Шостаковича может служить примером того, как в руках большого мастера непритязательная на первый взгляд «музыка быта» становится средством острой психологической и даже социальной характеристики. Вспомним музыку, звучащую в сцене королевского двора в Эльсиноре: громкая, равнодушная, жесткая, она раскрывает самую сущность обитателей этого дворца-тюрьмы, скрытую за официальными улыбками, поклонами и реверансами. «Зерно» этой музыки — однообразный ритмический мотив, выстукиваемый на литаврах королевским глашатаем, ее кульминация — сцена придворного праздника в Эльсиноре перед представлением «Мышеловки».

Герой трагедии Гамлет чужой в Эльсиноре, и потому его музыкальная характеристика совсем иная: она поднята над бытом, она полна глубокого психологизма (об

этой музыке мы еще будем говорить ниже). Но и Офелия чужая в Эльсиноре, хотя в то же время она невольное орудие интриги Клавдия и Полония. И композитор раскрывает обе стороны ее образа, причем делает это, не выходя за пределы средств бытовой музыки.

В эпизоде урока танцев, когда Офелия старательно разучивает реверансы под звуки лютни, на которой играет старая придворная дама, перед нами — послушная дочь Полония. И совсем другая Офелия — безгранично, беззаветно любящая — раскрывается в песенке:

Белый саван, белых роз
Деревцо в цвету,
И лицо поднять от слез
Мне невмоготу.

И когда Офелия гибнет, остается только мелодия ее песенки, звучащая в опустевшей комнате и над озером, где девушка нашла конец.

●

Очень часто мы слышим музыку в фильме и без всякой конкретной зрительной мотивировки. Она звучит «за кадром» — только для зрителей фильма, а не для его героев. Ее иногда называют «фоновой» музыкой. Термин этот не очень удачен, так как под словом «фон» обычно подразумевается нечто второстепенное. А «фоновая» музыка (ее лучше называть «закадровой») очень важна: она является своего рода подтекстом, раскрывающим внутренний смысл происходящих на экране событий. Именно так определяет ее роль французский композитор Морис Жобер, много работающий для кино: «Назначение музыки — пояснять действие».

Функция «закадровой» музыки близка функции внутреннего монолога — приема, очень часто применяемого в современных фильмах. Но если внутренний монолог раскрывает мысли и чувства какого-либо персонажа, то музыка звучит как бы «от автора», выражая его отношение к происходящим событиям.

Тот, кто видел фильм С. Герасимова «Молодая гвардия», не забудет эпизода казни молодогвардейцев. Измученные пытками, неверной поступью идут они на казнь, а за кадром звучит мужественная, траурно-триумфальная музыка Д. Шостаковича. Не будь ее, мы, возможно, увидели бы только страдальцев, мучеников, а музыка помогает нам увидеть моральных победителей.

Музыка, звучащая за кадром, может связывать, объединять отдельные кадры в единый зрительно-звуковой образ. В фильме М. Ромма «Человек № 217» (композитор А. Хачатурян) показана работа русской девушки Тани в фашистском плену. Кадры быстро сменяются — Таня то выполняет различную домашнюю работу, то таскает тяжелые мешки, а в музыке звучит, повторяясь, одна и та же угловатая, с характерными ритмическими перебоями тема, связывающая весь эпизод в единый обобщенный образ рабского труда. Выразительность этой музыки достигнута очень простыми средствами: механическим, монотонным повторением одной и той же ритмико-мелодической фигуры и непрерывным нарастанием звучности, достигающим кульминации в момент, когда Таня падает под непосильной тяжестью.

Интересно сопоставить с этим образом другой, тоже изображающий работу, — разгрузку эшелона с дровами в фильме «Коммунист» (режиссер Ю. Райзман, композитор Р. Щедрин). Здесь тоже быстро сменяются кадры, планы — общий, средний, крупный, и тоже музыка объединяет все это в обобщенный образ труда, но здесь уже не подневольного, а свободного и радостного. Так в обоих этих случаях музыка помогает выражению общей идеи эпизода, очень важного в драматургии всего фильма.

Два метода введения музыки в фильм — «в кадре» и «за кадром» — могут объединяться в одном фильме и даже в одном эпизоде. Чаще всего музыка, поначалу зрительно мотивированная, в дальнейшем как бы «уходит за кадр», получает более обобщенное значение. Так звучит мелодия революционного гимна в финале фильма «Загон» (режиссер А. Гатти). Ее играет маленький, жалкий оркестр заключенных в фашистском концлагере; это товарищи прощаются с отправляемыми на смерть. А затем мелодия звучит все шире и торжественнее, переходя за кадром в симфонический оркестр. И теперь это уже не музыкальная иллюстрация одного, хотя бы и очень важного, эпизода, а музыкальный апофеоз всего фильма, гимн человеческому мужеству.

Небезынтересно, что фильм «Загон» идет без музыки; режиссер обратился к ней только в финале, прекрасно понимая силу этого искусства и отдавая себе ясный отчет в том, что сильными средствами злоупотреблять не следует. Об этом очень хорошо и точно

сказал известный дирижер Леопольд Стоковский: «Музыка обладает такой могучей выразительностью, что ее надо сохранять для эмоциональных кульминационных моментов картины. В некоторых кинофильмах музыка звучит почти непрерывно где-то на втором плане и нередко тогда, когда это совсем не нужно. Чем меньше будет в кинофильме музыки, тем сильнее будет ее воздействие, если ее приберегут для моментов наивысшего напряжения. Именно тогда она зазвучит с наибольшей выразительностью».

К сожалению, далеко не всегда это учитывают режиссеры и композиторы. Во многих фильмах мы почти не воспринимаем художественное качество музыки из-за ее количества. Она превращается для нас в эстетически безразличный звуковой фон — вроде радио, которое забыли выключить...

Музыка почти непрерывно звучит в документальных фильмах, в кинохронике, и, право, иногда очень трудно догадаться, чем руководствовались авторы, озвучивая те или иные эпизоды. Зачем нужно, например, вводить музыку в кинорассказ о внедрении автоматики на железнодорожном транспорте или о методах повышения яйценоскости кур? И какое отношение ко всему этому имеют фрагменты из симфонии А. Глазунова?

Видимо, не случайно, как реакция на неоправданное введение музыки, стали появляться фильмы, где режиссер обходится совсем без помощи композитора («Девять дней одного года», «Живые и мертвые»). А ведь и в них можно было бы найти немало поводов для введения музыки. Взять хотя бы момент объяснения Гусева и Лёли на Центральном телеграфе («Девять дней одного года»). Но режиссер М. Ромм не соблазнился этой возможностью и предпочел, чтобы зритель сам, без музыкальной «подсказки» расслышал внутренний подтекст скупого диалога героев... И художественный результат такого самоограничения оказался убедительным. Видимо, действительно к музыке надо обращаться не там, где это можно, а там, где н у ж н о, где ее нельзя ничем заменить.

●

Во всех рассмотренных выше примерах музыкальный образ соответствовал зрительному, сливался с ним, усиливая его воздействие. Но очень сильным выразительным приемом может стать и контраст музыки и зрительного ряда. Один из ярких примеров этого мы найдем в фильме «Судьба человека» (режиссер С. Бондарчук).

...Герой фильма солдат Андрей Соколов, попавший в плен, видит, как на вокзале гитлеровцы равнодушно «сортируют» советских людей, отделяя детей и стариков от их близких для отправки в камеру смерти. А в это время духовой оркестр играет модную танцевальную мелодию «О, донна Клара...», заглушая крики и плач. Нарочито, кричаще неуместная здесь легкомысленная мелодия и трагическая ситуация сливаются в восприятии героя — и зрителя — в единый внутренне контрастный образ, и фокстрот становится музыкальным символом жестокости. Поэтому зритель так остро воспринимает и другую кульминацию фильма: Андрей Соколов, вернувшись в родные места, обращенные в пепел и развалины, снова слышит ту же мелодию, записанную на трофейной грампластинке. И песенка «О, донна Клара...», неотделимая в сознании Андрея от стонов и плача, воскрешает перед ним — и перед зрителем — страшную картину: мрачное здание с дымящей трубой, ожидающее невинно осужденных.

Прием контраста музыки и ситуации далеко не нов: мы можем вспомнить его во многих оперных произведениях, например в финале оперы Дж. Верди «Риголетто», когда Риголетто видит свою дочь Джильду убитой вместо ненавистного ему герцога и слышит его беззаботную песенку «Сердце красавиц...». Такой же контраст мы находим в финале оперы Ж. Бизе «Кармен»: в момент смерти героини с корриды доносится ликующая мелодия куплетов тореадора.

Контраст музыки и ситуации не просто эффектный драматургический прием, это прием глубоко реалистический, взятый из самой жизни. Вероятно, каждый из нас может вспомнить случай, когда веселая музыка — звуки проходящего по улице оркестра, патефона из соседней квартиры — вторгалась острым диссонансом в наши чувства и мысли.

В приведенном выше примере из фильма «Судьба человека» режиссер и сценаристы удачно использовали свойство музыки вызывать точные и яркие ассоциации. На этом свойстве основан широко применяемый в музыке (в частности, и в музыке для кино) прием использования мотивов-характеристик, так называемых лейтмотивов. Мелодия, сопутствующая появлению какого-либо персонажа, прочно ассоциируется у зрителя-слушателя

с его образом, становится его музыкальной характеристикой, его лейтмотивом. Образ этот возникает в нашем сознании и тогда, когда мы только слышим лейтмотив, а самого героя не видим.

Талантливо и психологически тонко использованы лейтмотивы в итальянском фильме «Дорога» (режиссер Ф. Феллини). В героине фильма — некрасивой и странной девушке Джельсомине, ассистентке бродячего циркового актера Дзампано,— под смешной и жалкой внешностью скрывается инстинктивная тяга ко всему прекрасному, доброму, человечному. Воплощением этого представляется Джельсомине скрипач Матто, тоже бродячий артист. Печальная мелодия старинной песни, которую играет на скрипке Матто, глубоко западает в память девушки и становится музыкальным символом ее стремления к добру и свету... Джельсомина играет эту мелодию на трубе, и если для нее самой она ассоциируется с образом Матто, то для спутника Джельсомины — грубого и жестокого Дзампано — эта мелодия связана уже с самой Джельсоминой.

Очень велико значение мелодии-лейтмотива в финале фильма. Ни Матто, ни Джельсомины уже нет в живых: Матто убит в драке с Дзампано, Джельсомина умерла, брошенная Дзампано, как обуза. Но через несколько лет, проезжая через маленький городок, Дзампано слышит мелодию, которую когда-то играла Джельсомина. Ее поет женщина, развешивая белье. Дзампано узнает от нее о смерти Джельсомины, и только теперь до его примитивного сознания доходит, чем была в его жизни эта девушка — нелепая, простодушная, добрая... И думается, что, если бы Феллини как сценарист и режиссер не обратился бы здесь к музыке, трудно было бы с такой силой раскрыть в финале фильма черную пустоту одиночества Дзампано...

Конечно, для того чтобы музыкальная тема стала лейтмотивом, характеристикой, важно, чтобы она сама по себе была ярким музыкальным образом. Одним лишь многократным повторением темы нельзя достигнуть ни прочной связи между зрительным и слуховым образом, ни такой тонкой психологической выразительности, какую мы отмечали в «Дороге».

В музыке Д. Шостаковича к фильму «Гамлет» лейтмотивы использованы очень широко. Их немного, но они очень ярки, а самое главное — они не просто повторяются, а развиваются и трансформируются в зависимости от драматургического контекста. Характер лейтмотивов и принципы их развития здесь, пожалуй, ближе к симфонической, чем к оперной музыке. Лейтмотивы лаконичны, емки и многозначны; путем изменений ритма или оркестровки композитор раскрывает все новые и новые их грани, сохраняя существо музыкального образа и основные его приметы.

Лейтмотив самого Гамлета проходит через весь фильм — от вступления до заключительного траурно-триумфального марша. Из основного интонационного «тезиса» рождается суровая тема кларнета, контрапунктирующая монологу Гамлета «Быть или не быть?». Она звучит, как свободная импровизация, передавая ход скорбных раздумий Гамлета о несправедливостях окружающего мира, о жизни и смерти. А когда Гамлет, преодолев сомнения, выполняет свой жестокий долг и, выполнив, умирает, из того же «тезиса» возникает четкая, кованая поступь траурного марша — музыкальный апофеоз фильма.

Нельзя пройти и мимо другого очень важного лейтмотива, связанного с Призраком. Как и сам шекспировский образ Призрака, этот мотив является воплощением идеи возмездия. Трижды в полный голос звучит он в фильме: в сцене с Призраком, в сцене в опочивальне Гертруды и в сцене кровавой развязки трагедии. Всего примечательнее второе его проведение, оправдывающее довольно большую купюру в шекспировском тексте — появление Призрака, видимого для Гамлета, но невидимого для Гертруды. В фильме этот эпизод решен иными средствами — в момент, когда Гамлет в отчаянии и гневе готов поднять руку на мать, звучит музыкальная тема Призрака, и Гамлет вспоминает его запрет: не посягай на мать! Здесь музыкальный образ заменяет собой зрительный.

Приведенные в нашей статье примеры взяты из разных по теме и жанру фильмов. В зависимости от этого различна и драматургическая активность музыки. Такие фильмы, как «Гамлет», нельзя представить себе без музыки. А фильм «Дорога» можно, хотя образ Джельсомины стал бы тогда беднее и финал фильма потерял бы даже логику сюжетного развития. Но все эти примеры говорят об одном: музыка не является «дополнением», «украшением» фильма. Это одно из сильных драматургических средств, возможности которого огромны, а перспективы безграничны.

Школьный киноклуб, кружок по изучению киноискусства — эта форма эстетического воспитания юношества становится сейчас все более и более распространенной.

Публикуя статью педагога Ю. Рабиновича из г. Кургана, редакция надеется, что интересный опыт работы кружка по изучению киноискусства в курганской школе № 27 окажется полезным для других школьных кинокружков и киноклубов.

Ю. РАБИНОВИЧ

Время есть!

Всякий раз, когда заходит речь о препятствиях, мешающих осуществлять серьезное эстетическое воспитание в школе, мы называем перегрузку. Думается, в этом необходимо серьезно разобраться. Конечно, перегрузка существует. Но она возникает часто из-за недостаточно рациональных методов обучения и непродуманности внеклассной работы.

Мы обратились к старшеклассникам ряда школ Курганской области с анкетой, чтобы выяснить, чем занимаются школьники в свободное от уроков время. Мы спрашивали: есть ли у них свободное время? Как они его используют? К чему они тянутся?

На вопросы анкеты отвечали и городские и сельские школьники. Сотни километров отделяют друг от друга школы, где составлялись ответы на наши вопросы, но в ответах поразительно много общего. Ребята ответили, что после приготовления уроков они читают, ходят в кино, в клубы, на спортивные площадки. Немало времени (подчас даже слишком много) проводят старшеклассники у экрана телевизора, работают в технических кружках и т. д. Значит, свободное время есть! Но ведь его может быть значительно больше, если усовершенствовать учебно-воспитательный процесс.

Анкета показала, что эстетические потребности советских школьников за последние годы неизмеримо выросли. Ребята в своих ответах называют любимые виды искусства, которым они отдают свободное время. Мы, педагоги, плохо изучаем увлечения и интересы своих воспитанников и не управляем целенаправленно стремительным и стихийным процессом приобщения старшеклассников к искусству. Отсюда ошибочные эстетические суждения, недостаточно высокий вкус иных школьников, поверхностность восприятия произведений искусства.

Из двухсот двадцати семи учеников, давших ответы на нашу анкету, сто тридцать пять человек назвали своим любимым искусством кино.

Что же такое эта любовь школьников к кино? Как любят кино, например, вот эти сто тридцать пять ребят? Может быть, они основательно изучают популярнейшее из искусств, то есть постигают его поэтику, его язык, читают книги о выдающихся мастерах кино и таким образом в результате познания природы и законов искусства вырабатывают эстетические чувства и хороший вкус?

На эти вопросы надо, к сожалению, дать отрицательный ответ. Школьники смотрят фильмы, волнуются, переживают, спорят, но многого не понимают, а поэтому и обедняют себя. В большой мир кино наши школьники не входят. Почему? Да потому, что школа не раскрыла перед своими питомцами этот мир. Пока все-таки лишь отдельные учителя-энтузиасты учат школьников понимать и чувствовать киноискусство. Но разве одиночки могут решить в целом проблему эстетического воспитания школьников средствами киноискусства? Конечно, нет! Парадоксально, но факт, что самое любимое искусство школьники хуже всего и знают. Недавно в одной школе на вечере, посвященном кино, мы задали старшеклассникам такие вопросы:

— Какие фильмы поставил Сергей Герасимов?

— Назовите имена нескольких крупнейших советских кинооператоров.

— Кто автор сценария прославленного фильма «Коммунист»?

— Кем снят фильм «Оптимистическая трагедия»?

Ответов не последовало. Участники вечера были расстроены. Оказалось, что они не знают элементарных вещей.

При изучении литературного произведения в школе никому даже в голову не придет обойти молчанием биографию писателя, его

мировоззрение и эстетические идеалы, а вот о произведении киноискусства можно рассуждать, оказывается, и не вспоминая о его творцах. Так называемые обсуждения кинофильмов в школе (которые, кстати, тоже не частое явление) сводятся лишь к примитивному пересказу содержания фильма и к разговору об игре отдельных актеров. В последнем случае выносятся бездоказательные, поверхностные оценки: «Тихонов сыграл хорошо», «Рыбников сыграл хорошо». Все сыграли «хорошо». Одни восторги. Ни слова об авторском замысле, позиции режиссера, мастерстве оператора. Отсутствуют попытки проанализировать художественную форму фильма. Кинофильм не воспринимается во всей его глубине, в единстве формы и содержания. Таким образом, снижается его эстетико-воспитательное воздействие. Стоит ли удивляться, что многие старшеклассники далеко не всегда могут провести различие между выдающимся произведением искусства и весьма посредственной картиной, что в разряд особо понравившихся картин наряду с «Балладой о солдате» попадают картины типа «Неизвестной женщины»? Думается, что кино в школе как могучее средство воспитания передовых идей, как путь формирования хорошего вкуса пока не обрело права гражданства. И дело совсем не в перегрузке учащихся. Мы убеждены, что у школьников есть время и, главное, потребность не только смотреть фильмы, но и размышлять о них, спорить, делать выводы и через кино проникать в многообразный мир прекрасного.

Изучение киноискусства не только не создает дополнительной нагрузки для учащихся, но, напротив, как раз освобождает время, ибо кино располагает очень эффективными средствами для образования и воспитания школьника. Нужно уметь только ими пользоваться. Для таких выводов у меня есть веские основания.

В течение многих лет я занимаюсь со старшеклассниками изучением киноискусства. Накопленный опыт (при всей его скромности, при всех наших просчетах, иногда и ошибках) дает мне право утверждать, что дело не во времени, а в продуманной организации процесса изучения кино, в желании учителей им заниматься, в помощи, которую должны получить практические работники от теоретиков кино и педагоги.

В восьмом классе школы № 27 города Кургана был организован кружок по изучению киноискусства. Этот кружок проработал три года и закончил свою работу буквально за несколько дней до того, как бывшие восьмиклассники сдавали экзамены на аттестат зрелости. Из месяца в месяц, из недели в неделю, даже основательно захватывая летние каникулы, занимались ребята и, кажется, не пожалели об этом. Они по-настоящему полюбили искусство кино, стали лучше в нем разбираться. И если, окончив школу, бывшие кружковцы приходят ко мне домой поговорить о новых фильмах, о статьях в журналах, о спорах вокруг героя современного экрана, если они хотят прочитать сценарий, по которому ставит фильм Григорий Чухрай, — значит, кружок оставил след в их сердцах.

Мы прилагали усилия к тому, чтобы положительные герои лучших кинофильмов становились примером для учащихся, чтобы само слово «прекрасное» было для них не отвлеченным понятием, а заключало в себе жизненную программу. Если, оценив прекрасное в искусстве, юноши своей деятельностью будут утверждать прекрасное в жизни, цель эстетического воспитания можно считать достигнутой.

Работа нашего кружка развивалась в нескольких направлениях: изучение теории киноискусства; знакомство с творчеством выдающихся режиссеров, операторов, актеров; сопоставление фильмов-экранизаций с литературными произведениями, на основе которых они созданы; обсуждение новых фильмов.

Конечно, в живой практике все это переплеталось, дополняя друг друга. Между всеми видами работы существовала органическая связь.

Начинали мы с простых, популярных вещей, а затем постепенно усложняли характер занятий. В десятом классе кружковцы хорошо разобрались в таких понятиях, как сценарий (литературный и режиссерский), монтаж, планы, кинематографическая деталь, съемка с движения и т. п. Изучение теории кино не было для нас самоцелью, мы много раз убеждались в том, что школьники могут и должны усвоить то, что принято называть «языком кино».

Первый этап работы — знакомство со сценарием. Мы читали сценарий вслух и в живой беседе устанавливали сходство между сценарием и художественной прозой, сценарием и пьесой. На этих занятиях ученики научи-

лись понимать специфику сценария, ознакомились с его основными элементами (ремарка, диалог, дикторский текст и т. п.). Юные любители кино увидели, что сценарий — это своеобразный и интересный жанр литературы.

Следующим этапом было изучение «языка кино». Кружковцы узнали, что такое монтаж и его виды — последовательный, параллельный, ассоциативный. Примеры из виденных нами фильмов способствовали уяснению сущности этого важнейшего средства кинематографа. Затем мы посмотрели фильм «Жестокость» (его ребята уже хорошо знали). Цель у нас была одна — понять, как с помощью монтажа воссоздается картина жизни в трудное, но героическое время. Совершенно отчетливые представления сложились у кружковцев о планах (общем, среднем и крупном). Вспоминая «словно присыпанные пеплом» глаза Андрея Соколова в «Судьбе человека», они поняли, что крупный план позволяет авторам фильма донести до зрителя сокровенные мысли и переживания героя. Съемку с движения мы рассмотрели на примере фильма «Летят журавли». Для кружковцев этот прием был настоящим открытием, которое еще больше их приблизило к пониманию особенностей кинематографа.

Радостно было наблюдать, как росли кружковцы, как их суждения о фильмах становились все более зрелыми и более квалифицированными. В течение трех лет мы серьезно изучали творческий путь известных кинорежиссеров, операторов, художников, актеров. Для доклада на занятиях член кружка выбирал тему, согласовывал ее с руководителем и приступал к сбору материала. Он изучал книги, статьи по своей теме, подбирал иллюстрации, вырезки из газет и журналов, договаривался о демонстрации нужного фильма и, подготовившись, выступал перед своими товарищами. С временем кружковцы не считались.

Не все сразу находилось и, конечно, не сразу должным образом осваивалось. Доклады, само собой разумеется, были неравноценными. Но в целом такой самостоятельный путь изучения материала оказался под силу школьникам. Так мы провели занятия, посвященные творчеству С. Эйзенштейна, А. Довженко, М. Ромма, Г. Чухрая, С. Урусевского; актеров Н. Черкасова, В. Марецкой, С. Бондарчука, А. Баталова.

Члены кружка посмотрели классические советские ленты, которые им раньше видеть не приходилось, — «Броненосец «Потемкин», «Великий гражданин», «Член правительства», «Юность Максима», «Адмирал Ушаков», «Петр I» и другие.

Одной из ведущих форм занятий в кружке была беседа. Именно беседа, с нашей точки зрения, предоставляет широкие возможности по-настоящему разобраться в фильме. Разговор о кинопроизведении толкает на постановку жизненных проблем, волнующих старшеклассников, вызывает у учащихся раздумья о путях, которые им предстоит выбирать в жизни, о чувстве долга перед страной. Беседа учит мыслить, рассуждать, доказывать, убеждать. Вызывали большой интерес фильмы героической темы: «Судьба человека», «Коммунист», «Баллада о солдате», «Повесть пламенных лет», «Битва в пути». Некоторые из этих фильмов кружковцы смотрели по нескольку раз.

Вполне понятно, что наиболее темпераментно обсуждались фильмы, героями которых являются сверстники кружковцев — школьники или молодые люди нашего времени. Старшеклассникам были близки проблемы, поднятые в этих фильмах. Мысли обычно высказывались разные, порой ошибочные, часто глубокие и верные. «Горизонт», «Приключения Кроша», «Когда деревья были большими», «А если это любовь?», «Мой младший брат» — все это фильмы, которые никого не оставляли равнодушными.

Высказывались справедливые претензии учащихся к кинематографистам, не сумевшим пока что воплотить на экране образ молодого человека 60-х годов с такой художественной силой, с какой воссоздан, например, образ героя Великой Отечественной войны. Критикуя серьезно и основательно фильм «Горизонт», школьники высказывали пожелание, чтобы как можно скорее появились на экране Алеши Скворцовы и Сашеньки Львовы наших дней.

Во всех этих беседах-обсуждениях большое место отводилось разговору о художественном решении фильмов, о режиссерской, операторской, актерской работе. Таким образом мы пытались выработать умение разобраться не только в идеологической стороне произведения, но и в его эстетических качествах, пытались научить понимать то прекрасное, что заключено в искусстве.

Значительное время отводилось в нашем кружке фильмам-экранизациям. Сопостав-

ление книги и фильма, на наш взгляд, занятие плодотворное. Экранизациями школьники всегда интересуются, но судят они о таких фильмах часто поверхностно и неверно. Молодые зрители дотошно исследуют потери, которые понесла книга в фильме, и не замечают того нового, интересного, своеобразного, что дали авторы фильма по сравнению с книгой. Нашим кружковцам, как и другим школьникам, были неясны творческие принципы экранизации литературных произведений. Поэтому эти фильмы получили у нас особое внимание. На наших беседах речь шла и о произведениях, входящих в школьную программу, — таких, как «Мать», «Поднятая целина», «Павел Корчагин», и об экранизациях классических произведений, непосредственно с программой не связанных (например, «Воскресение»). Особое место в наших беседах заняли экранизации произведений современной советской литературы. Их воспитательное значение исключительно велико. Как правило, до выхода фильма на экран всеми кружковцами прочитывалась соответствующая книга, и, таким образом, беседа о фильме уже была подготовлена. Предметом наших разговоров были фильмы «Молодо-зелено», «Грешница», «Коллеги», «Порожний рейс».

Ребята писали сочинения, связанные с искусством кино. Вот некоторые из тем этих сочинений: «Наш современник на экране», «Фильмы Григория Чухрая», «Образ коммуниста в кино».

Постепенно кружковцы сами превращались в пропагандистов киноискусства. Благодаря их усилиям, да и знаниям, в школе успешно прошел вечер старшеклассников «Искусство миллионов». Подготовили большую выставку об отечественном кинематографе, по крупицам собирая экспонаты. Выставка получилась солидная, большая; выступали в соседней школе с рассказами о крупнейших произведениях советского кино. Финалом деятельности кружка явилась поездка на Свердловскую киностудию, где ребята встретились с оператором Г. Черешко, который рассказал о работе над фильмом «Самый медленный поезд».

Что же дал кружок школьникам? При всех промахах, которых, вероятно, трудно было избежать, учитывая отсутствие опыта и разработанных рекомендаций, ученики, на наш взгляд, получили многое — они научились любить кино по-настоящему, глубоко, большой любовью, какой любят искусство. Эстетические оценки школьников стали зрелыми и обоснованными. Внешняя красивость отдельных картин не вводит их теперь в заблуждение; в их сознание и сердце вошло подлинное искусство. Кружок расширил круг чтения школьников. Сюда вошли сценарии, книги об искусстве (не только, кстати, о кино), журнальные статьи. Особо следует сказать, что кинематограф не только не вытеснил художественную литературу, но как раз способствовал тому, что кружковцы стали больше читать. Если кружок выработал у школьников такие эстетические критерии, при которых они отвергли «ненастоящие» фильмы и дали высокую оценку «Большой дороге», «Девяти дням одного года», «Повести пламенных лет», значит, наш труд не пропал даром.

Может быть, возникнет вопрос: а не отвлекал ли ребят кружок от учебы? Вот практическая справка: пять членов кружка из двенадцати сдали все выпускные экзамены на круглые пятерки, трое получили медали, успешно окончили школу и остальные кружковцы.

Не помешало, а помогло искусство учебе. Почему? Да потому, что время для занятий искусством е с т ь.

Г. ГУРЕВИЧ

Карта страны фантазий

1. НЕ ПРОХОДИТЕ МИМО!

Речь у нас пойдет о научной фантастике — о жанре, в кино не уважаемом, но любимом читателями и зрителями.

В любой детской библиотеке вам скажут, что школьники, подростки в особенности, в первую очередь требуют книги научно-фантастические. Оно и понятно: мы, взрослые, свое место в жизни определили, до полета на Марс не каждый доживет, почти никто в нем не будет участвовать. Школьники же воспринимают фантастику как каталог их собственных профессий — «Куда идти работать?» Сегодняшние проблемы решат без них, проблемы будущего им решать. И чем ответило кино на жадный интерес молодежи к будущему? «Тайна двух океанов», «Тайна вечной ночи», «Человек-амфибия» — три фильма о подводных глубинах; «Небо зовет», «Планета бурь», «Мечте навстречу» — три фильма о первых, самых-самых первых полетах к планетам. Нырять в глубины и открывать планеты. Не слишком щедрый выбор для будущих граждан!

Ворота в космос открыла наша страна. Наши люди стали первыми в мире космонавтами, совершили 259 кругосветных путешествий в космосе, из космоса окинули взором нашу не очень уж большую планету. Подвиг их отражен в замечательных документальных фильмах, снятых на Земле и в корабле-спутнике. Подвиг изображен. Но есть ли фильмы, объясняющие цель подвига, картины о космическом будущем человечества, о пространстве и планетах, работающих на Землю?

В сотнях научных институтов трудятся наши ученые, создавая научную базу будущего. У нас есть фильмы, показывающие труд ученых. Есть и неплохие. Но сумели мы объяснить цель их трудов? Показали мы, как изменится жизнь, когда в нее войдут термоядерная энергия, управление климатом, проектирование наследственности, всевластная кибернетика, трехвековое долголетие?

И наконец, самое важное. Мы живем в стране, строящей коммунистическое общество. «Нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме»,— говорит Программа Коммунистической партии, принятая историческим XXII съездом. В книге «Основы марксизма-ленинизма» написано: «Рождение этого нового, самого высокого строя — дело не такого уж далекого будущего. Вот почему вопрос о том, что такое коммунизм, приобретает в наше время большой практический интерес для миллионов трудящихся. Они хотят и должны знать, какое общество вырастет в результате их усилий, их повседневных дел — больших и маленьких, героических и будничных».

Ответило кино на это желание? Поставило перед собой такую задачу? Пробовало изобразить общество будущего?

И когда наши враги за рубежом клевещут на коммунизм, изображая его царством всеобщей скуки и принуждения, есть ли у нас возможность ответить хотя бы десятком полнометражных фильмов: посмотрите, каким мы хотим сделать наше будущее и сделаем!

Смешно и нелепо было бы отрицать или умалять достижения советского кино. У нас есть длинный список картин мирового класса. Но велик ли список картин о героическом будущем? Весь он умещается на двух строчках.

Почему такое невнимание к будущему?

2. ТРИ ПРЕДРАССУДКА

Авторам статей представляться не принято, но я вынужден нарушить это правило, потому что фамилия моя ничего не говорит читателям журнала «Искусство кино», хотя я имею прямое отношение к кинематографии: я зритель с сорокалетним стажем. Как зритель я хотел бы видеть на экране научную фантастику. Не вижу.

Кроме того, я писатель — автор десяти научно-фантастических книг; последняя вышла в свет в 1963 году. С годами хочется подвести итоги, поэтому очередную, одиннадцатую книгу я пишу о фантастике. Работы такого рода начинают с библиографии, к счастью, я нашел готовую. Есть у нас неизданная библиография, составленная

Б. В. Ляпуновым. Фамилия, небезызвестная киноработникам: Ляпунов — один из авторов сценария «Дорога к звездам». Я сделал подсчет по той библиографии. Оказалось, что советские писатели выпустили в свет около восьмисот научно-фантастических произведений (романов, повестей, рассказов), причем половина из них опубликована за последние шесть лет — после запуска первого искусственного спутника, а в одном только 1963 году напечатано около восьмидесяти вещей. Итак, восемьсот произведений, восемьсот сюжетов, кино использовало пять. Пять!!! Почему только пять?

Может быть, кинотехника противопоказана фантастике?

Кинотехника позволяет снимать любую сказку. Но ведь сказка и научная фантастика — близкие родственники. В фильме-сказке «Садко» царевна Ильмень идет по воде. Это снято с помощью «блуждающей маски». Тем же методом можно снять изобретателя, шагающего по воде в фантастических водоуплотняющих ботинках.

Значит, не кинотехника препятствует.

И постепенно у меня сложилось убеждение, что фантастике в советском кино мешают три укоренившихся предрассудка.

Первый — есть жанры почетные, серьезные, заслуживающие похвал и премий и есть второсортные, несерьезные, недостойные уважающего себя режиссера. Научная фантастика в том числе.

Второй предрассудок — гордость специалиста. Выражается словами: «Кино — это не литература. У нас своя специфика, писатели ее не понимают. Опыт литературы нельзя использовать для экрана, у нас все свое, все иное».

Конечно, специфика у кино есть. Но есть и общее в двух смежных искусствах: общие проблемы, сверхзадачи произведений, общие темы, общий материал — жизнь, общие герои, конфликты, сюжеты... В построении сюжетов начинается различие, в методах изображения уже большая разница...

Стало быть, темы, проблемы, конфликты, материал, героев, сюжеты, найденные научно-фантастической литературой, использовать можно. Восемьсот сюжетов предлагает литература на выбор. Надо отобрать и перевести на киноязык.

Третий — желание с первого раза найти один-единственный, сверхпревосходный, универсальный сценарий, решающий на высшем уровне всевозможные задачи: познавательные, воспитательные, политические, психологические и т. д. и т. п.

Кинопрактика времен культа личности напомнит вам, что получается, когда ищут всеобъемлющие шедевры. Выходит шесть фильмов в год — и не шедевры и не всеобъемлющие. Так и с фантастикой. Всеобъемлющих шедевров нет и там. Даже все восемьсот произведений вместе не выполняют всех задач фантастики. У каждого свой круг задач, свое направление, в направлении свои приемы и свои условности, свои требования обязательные и свои вольности. И все это противоречит в разных направлениях. На самом деле не существует единой научной фантастики. Нельзя поставить научно-фантастический фильм вообще: так же как нельзя поставить фильм вообще: он будет либо игровой, либо документальный, либо научно-популярный, либо философский и т. д.

Чтобы не быть голословным, перехожу к примерам.

3. ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ЭКСКУРСИЯ

Неразумные дети — мальчик и девочка — выпили очень вкусный напиток, оставленный на столе столь же неразумным профессором. А это была жидкость, уменьшавшая размеры живых существ. Дети стали крошечными — с горошину или даже меньше. Жуки и мухи казались им ростом с вагон. Ребята попали в мир насекомых. Летали верхом на стрекозе, кушали шарики из пыльцы, чуть не погибли в пасти хищного цветка-росянки, отобрали у ручейника его домик, слепленный из песка...

В данном случае я пересказываю вам удачную, много раз переиздававшуюся книгу Я. Ларри «Необыкновенные приключения Карика и Вали». Четверо детей стали маленькими-маленькими, еще меньше Карика и Вали. Они смогли залезть в зеленый лист, посмотреть, как устроены его клетки (П. Гордашевский. «Их было четверо»).

Другие четверо детей заплыли на лодке в пещеру, плыли, плыли и оказались в прошлом: сначала в ледниковом периоде, потом среди чудовищ третичного периода, потом среди ящеров. Это уже фильм чешский — «Удивительное путешествие».

На ту же тему, но гораздо раньше, гораздо занимательнее, гораздо убедительнее и шире написал академик Обручев. Его книга «Плутония» стала классической в этом направлении фантастики. Почему по ней не сделан фильм? Почему нет фильма по второй, аналогичной вещи Обручева — «Земля Санникова»?

Фантастические экскурсии можно совершать в прошлое, в историческое и палеонтологическое, в клетку, в молекулу, в атом, в тело человека и в машину, в любую недоступную «страну». Служат они для того, чтобы в занимательной форме показать молодому читателю (зрителю) науку.

Заметили вы противоречие, для научной фантастики очень характерное? Чтобы познакомить читателя с наукой, вводится нечто условное, воображаемое, научно не обоснованное. Вот уже сто лет

критика никак не может примириться с этим противоречием. И Жюлю Верну доставалось от астрономов за путешествие по Солнечной системе на комете, на комету не похожую. И академика Обручева упрекали за то, что он допустил в своей «Плутонии» опровергнутую наукой пустоту внутри земного шара. И в наши дни писателя Брагина («В стране дремучих трав»), пославшего своего героя в мир насекомых с помощью пилюлек, корили за ненаучность этих пилюлек (как будто есть научный способ уменьшить рост человека в двести раз) и, кстати, еще за то, что он принизил достоинство человека, поставив его на одну доску с насекомыми. Небезынтересно вспомнить, что фильм по этой повести был в свое время запущен в производство. Но вскоре был закрыт ввиду... ненаучности предположений, положенных в его основу.

Итак, воображаемое путешествие для знакомства с подлинной природой. Какие же требования можно предъявить этому своеобразному разделу фантастики? Занимательность необходима. Иначе будет лекция, а не экскурсия. Путешествие условное, то, что видят герои, научно. Предвидения никакого. Многие из этих путешествий невозможны принципиально. Мечта? И мечты нет, разве что о знаниях. Характеры своеобразные и глубокие? К чему? Особое детское вИдение можно показывать в обычной обстановке, когда по знакомому городу мальчонка бежит с цветным стеклышком. А к чему цветное стеклышко в мире чудовищных насекомых? К чему конфликты характеров среди охотников за динозаврами? Им от динозавров отбиться надо.

Но все сказанное относится не к фантастике вообще, а только к данному направлению — к научно-популярному фантастическому путешествию. Однако направлений много, я насчитал их около десяти. Вероятно, можно некоторые слить, некоторые раздробить, но нельзя слить все воедино в некоторую универсальную научную фантастику. Задачи разные, нередко противоположные, и требования разные, нередко противоположные. Вот пример противоположного.

4. ФАНТАСТИКА РАСКРЫВАЕТ ЧЕЛОВЕКА

В средневековый городок к ученейшему доктору Фаусту является небесный гость Ме Фи. Он всемогущ, он доктору и всем людям может подарить счастье. Но даже ученейший из ученых принимает его за дьявола, Мефистофеля. Требует от могучего молодость, получив ее, тратит время на ухаживание за девушкой Маргаритой...

Нет, я не пересказываю классическое произведение Гёте. Речь идет о рассказе чешского писателя В. Кайдоша «Опыт», премированном на международном конкурсе и опубликованном в журнале «Техника — молодежи». Лишний пример, показывающий, как легко старая сказка излагается на языке научной фантастики.

В этом разделе фантастики свое противоречие, присущее искусству вообще, а в фантастике, где всегда скелет наружу, откровенно бросающееся в глаза. Истина показывается с помощью выдумки, в данном случае — с помощью откровенной выдумки. Задумаемся: для чего дьявол понадобился в «Фаусте»? Надеюсь, ни одному читателю не придет в голову с детской прямолинейностью объявить, что Гёте пропагандировал мистику, изображая черта, ведьм и души умерших. «Фауст» глубоко человечен и реалистичен. Задача автора — доказать, что человеку ничто не дает счастья, кроме творческого труда. Но чтобы узнать, что счастья не дает н и ч т о, нужно испробовать в с е. Однако ни один реальный человек в с е получить не может, даже король, даже сверхбогач. В с е может дать только сказочное существо — черт. Мефистофель и выполняет эту служебную роль в с е дающего. Он абсолютизирует и одновременно упрощает идею. Создает исключительные обстоятельства, где типичные человеческие черты видны яснее.

Человековедческое направление было редкостью в нашей научной фантастике, сейчас оно набирает силу. Вот новинка — в конце 1963 года вышла повесть братьев Стругацких «На далекой Радуге». Радуга — это чужедальняя, не в Солнечной системе планета, отданная физикам для проведения небезопасных опытов. Биологи тоже проводят там опыты. У физиков и биологов семьи, жены, дети, при детях воспитатели. Есть художники, туристы, случайные гости. Всех на планете несколько сот человек. И вот один из опытов приводит к катастрофе. Выплескивается из полюсов черная волна, сжигающая все живое. А на Радуге в это время один-единственный звездолет, и всех увезти он не может. Кому жить, кому гибнуть?

Вихрь лиц. Люди, жертвующие собой, люди, встречающие смерть гордо: художник, несущий свой шедевр, юноши, желающие сохранить только изобретение... И рядом, для контраста, совсем фантастическое существо Камилл, человек, срастивший себя с машиной и получивший бессмертие. Ему тоскливо, потому что он не со всеми, он не жертвует, не боится и не вызывает сочувствия. Завтра он воскреснет один на пустой, посыпанной пеплом планете...

Тоже научная фантастика, но задача совсем иная. Вещь написана для того, чтобы показать человека

перед лицом смерти. Популяризации никакой, опыт условен, всякие ученые слова — «Лю-волна», «Д-пространство» и прочие — служат для создания колорита. Предвидения никакого. Мечта? Какая же мечта о катастрофе? Тут не мечта, тут психологическое произведение на тему «Человек перед лицом смерти».

5. У МЕЧТЫ СВОЯ ЛОГИКА

Мечта — особый раздел фантастики, пожалуй, самый распространенный, даже главный, возможно. И наиболее известный и заслоняющий все другие разделы, так что нередко всю научную фантастику называют «литературой крылатой мечты».

Начнем с примера классического и потому неоспоримого (о классике никто не скажет, что так писать нельзя). «Хотел бы я, чтобы было у меня всемогущее подводное судно. Я бы путешествовал по всем морям и океанам, любовался бы подводными чудесами, подо льдами прошел бы к полюсам, друзьям помогал бы тайно, врагов топил бы без пощады, был бы полным хозяином трех четвертей земной поверхности, на дне морском и во всей толще воды собирал бы несчетные дары моря» (Ж. Верн. «20 000 льё под водой»).

Какие требования предъявлять к роману-мечте? Самое главное — в нем должна быть мечта, заманчивая и желанная. Желанная — это значит прежде всего нужная людям. В том и состоит предвидение мечтателя, что он мечтает о нужном. Рано или поздно человечество добивается того, что ему нужно. Подводные глубины понадобились человеку, и подводные лодки были созданы. Правда, не такие, как у Жюля Верна. Цель писатель видел точно, а средств не угадал. Его «Наутилус» воюет тараном, движется с помощью натриевых батареек, подо льдом подходит к Южному полюсу.

Главному — мечте — подчинено все остальное. Познавательность? Если автор мечтает об открытиях, может быть, и познавательность. Занимательность? Желательна. Ведь мечта должна выглядеть заманчивой, мечта незаманчивая не вдохновит зрителя. Показ труда изобретателя? Может и не быть. Как видите, у Жюля Верна труды капитана Немо не изображены. Он приходит в роман с готовым изобретением, сделанным за сценой. Ведь мечтают люди о цели, а пути к цели — это другое, и другой раздел фантастики изображает их. Характеры? У Жюля Верна характеры яркие, запоминающиеся, нередко с оттенком карикатуры, но, честно говоря, несложные и не очень глубокие. Да и нужны ли сложные характеры в романе о желанной мечте. Ведь мечта для всех людей — для простых, для типичных, не для особенно сложных и противоречивых. Мечтой специальной, мелкой, дробной не увлечешь миллионы. Чтобы быть желанной, мечта должна быть крупной, широкой. Чтобы быть заманчивой, мечта должна быть романтичной, смелой, далеко летящей.

Мечта Жюля Верна для своего времени была крылатой. Люди тогда путешествовали только по поверхности, визиты вниз — под воду и вверх — на воздушных шарах были эпизодическими. Путешествие под водой было принципиальной новостью. Но с тех пор прошло почти столетие, и хотя «Наутилус» все еще превосходит современные подводные лодки в некоторых отношениях, принципиальная новизна, наглядность фантастичности утеряна. Современному зрителю нужно еще долго объяснять, что тут осталось фантастичного.

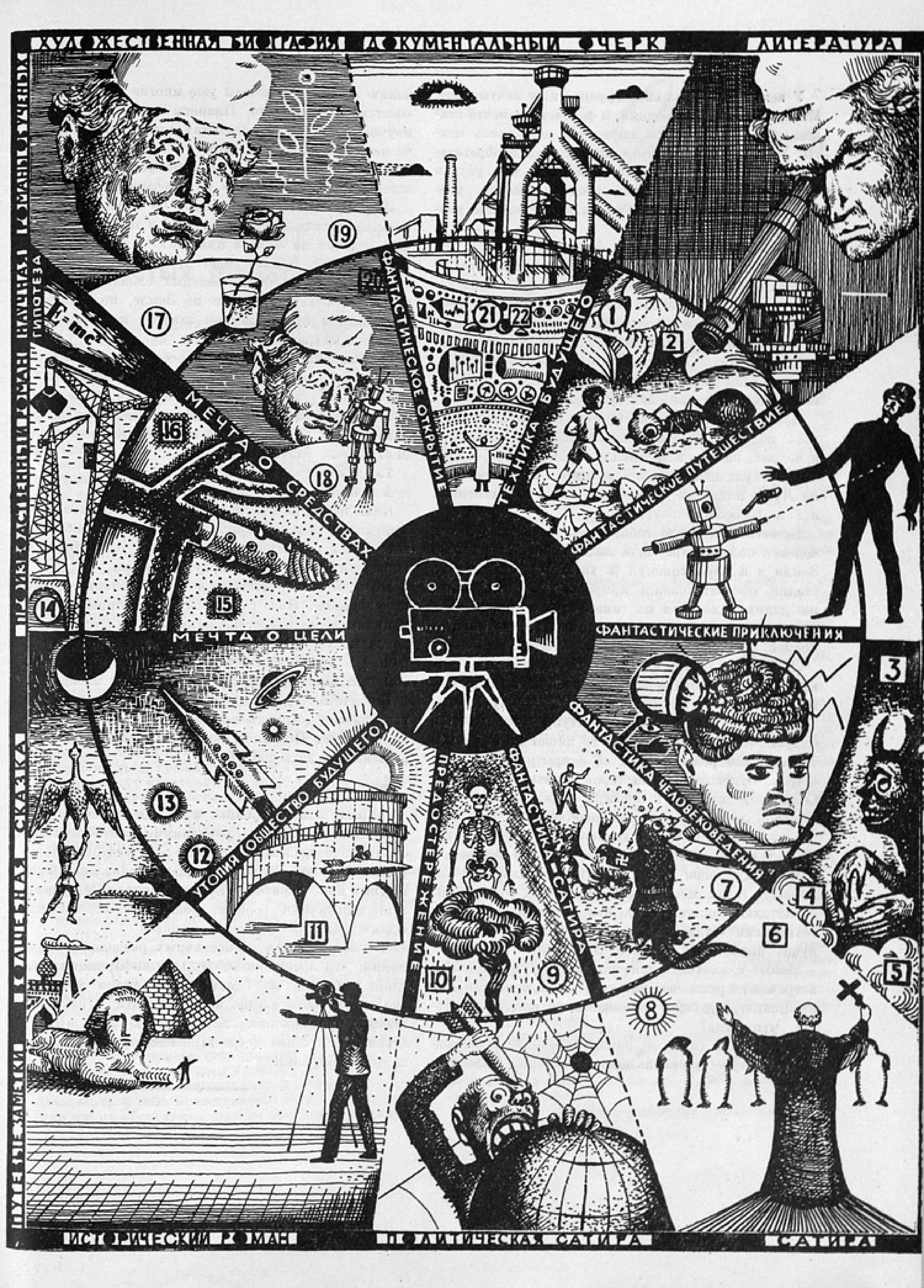
Это произошло и с «Человеком-амфибией». В свое время, лет сорок назад, Беляев изобразил нечто принципиально новое, человека, для которого две стихии стали родными. Как обычно в фантастике, Беляев верно наметил цель, а средства не угадал: он породнил своего героя с подводным миром хирургическим путем — приживил ему жабры. Но в XX веке техника обогнала биологию, мечту выполнил не хирург, а изобретатель акваланга. И современный зритель, глядя «Человека-амфибию» фантастики не ощущает. Все знают, что под водой можно плавать с аквалангом и что съемки велись с аквалангом. А жабры Ихтиандра? Зачем они?

Иначе все смотрелось бы, если бы в кино экранизировали другую аналогичную повесть А. Беляева — «Ариэль», о человеке, который мог летать по воздуху без самолетов. Тут не надо было бы объяснять, что фантастично по сей день.

КАРТА СТРАНЫ ФАНТАЗИЙ

На «Карте» изображены разделы фантастики, описанные выше и еще не описанные. Границы между провинциями фантастики, а также границы с фантастикой ненаучной и с нефантастическими жанрами условны и подвижны. Они выражают не столько барьер, сколько связь — близкое соседство, сходство, единство обычаев (сама фантастика изображена в круге, а за его пределами соприкасающиеся с фантастикой произведения искусства). Рассматривая «Карту», вы убедитесь, сколько почетных соседей у фантастики. Для пояснения в пределах научной фантастики и за ее пределами расставлены примеры. Кружочками обозначены кинофильмы, угловатыми квадратиками — литературные произведения, еще не обтесанные, не экранизированные.

1. «Удивительное путешествие»; 2. В. Обручев. «Плутония»; 3. В. Гёте. «Фауст»; 4. А. Пушкин. «Русалка»; 5. О. Бальзак. «Шагреневая кожа»; 6. А. Франс. «Остров пингвинов»; 7. «Человек из I века»; 8. «Каин XVIII»; 9. «На последнем берегу»; 10. Г. Уэллс. «Машина времени»; 11. И. Ефремов. «Туманность Андромеды»; 12. «Человек-амфибия»; 13. «Планета бурь»; 14. «Время, вперед!» (находится в производстве); 15. Б. Келлерман. «Тоннель»; 16. А. Казанцев. «Полярная мечта»; 17. «Во имя жизни»; 18. В. Савченко. «Черные звезды»; 19. «Человек с планеты Земля»; 20. Н. Лукин. «Судьба открытия»; 21. «Дорога к звездам»; 22. М. Васильев и С. Гущев. «Репортаж из XXI века».



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ БИОГРАФИЯ
ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ОЧЕРК
ЛИТЕРАТУРА
ГИПОТЕЗА
СКАЗКА
$E = mc^2$
МЕЧТА О СРЕДСТВАХ
ФАНТАСТИЧЕСКОЕ ОТКРЫТИЕ
ТЕХНИКА БУДУЩЕГО
ФАНТАСТИЧЕСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ
МЕЧТА О ЦЕЛИ
ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ
УТОПИЯ (ОБЩЕСТВО БУДУЩЕГО)
ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЕ
ФАНТАСТИКА-САТИРА
ФАНТАСТИКА ЧЕЛОВЕКОВЕДЕНИЯ
ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН
ПОЛИТИЧЕСКАЯ САТИРА
САТИРА
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22

У всякого раздела свои трудности, у мечты свои. Мечта выполняется людьми, и фантастика-мечта стареет. Но ведь мечтать легче, чем выполнять мечты. Мечтателю легче уйти вперед, чем изобретателю, легче оторваться от сегодняшнего дня, уйти к следующим этапам науки, техники, жизни, улететь в завтра. Советская научная фантастика улетать умеет.

О чем мечтают советские фантасты? Вопрос, казалось бы, наивный — обо всем мечтают. И все же русло мечты наметить можно. Ведь мечтать следует — в начале статьи это сказано — о том, что нужно советскому человеку. У человека же есть определенная последовательность планов, можно показать ее на примере мечтаний о покорении природы. В покорении же природы такие этапы: открытие, использование, переделка, управление.

Деятельность человека протекала и будет протекать на поверхности Земного шара, в атмосфере и недрах, как бы в вертикали, в микромире — среди молекул, атомов, мезонов, ядер... и в космосе — на Луне, планетах, в звездном мире, в галактиках и т. д. до бесконечности.

Естественно, возле себя, в областях доступных, человек овладел природой полнее. На поверхности Земли и в мире молекул (в химии) уже дошел до стадии проектирования природы. В недоступных же далях находится на самых-самых первых ступеньках. Так, до 1961 года — до полета Гагарина — космос весь был в распоряжении фантастики.

Логика покорения космоса и земли одинакова: открытие, использование, переделка, управление. Но, конечно, мечта легко опережает практику. В литературе это заметно. Полет на Луну — все еще дело будущего, а фантастика уже не пишет об открытии Луны и все реже и реже об открытии Венеры и Марса. Открывать наши герои летают за пределы Солнечной системы, к близким и далеким звездам. Простор для открытий там необъятный. 150 миллиардов звезд в одной только нашей галактике, по пятьдесят солнц на каждого жителя Земли.

Что ищут наши герои на дальних планетах? Чаще всего и настойчивее всего разумных обитателей. Желательно похожих на нас, но превосходящих технически «старших братьев по разуму». Свое будущее ищем мы в космосе, собственно говоря.

Может случиться, конечно, что разум в космосе встречается реже, чем нам хочется, и, осмотрев сотню планет, будущие космонавты не найдут «братьев». Что тогда?

Тогда люди (и герои наши) переходят к очередному этапу — к использованию планет. Использованию планет посвящены уже многие произведения советской фантастики. Планеты изображаются как научные станции, на планетах опыты, люди, добыча ископаемых, семьи, дети.

А людям нужны человеческие условия. Нельзя жить годами, не вылезая из скафандра.

И фантастика ставит вопрос об очеловечивании космоса: о создании воздуха, рек и морей, привычных условий на Луне и планетах.

А дальше? Дальше идет то, что Циолковский сформулировал в общеизвестных словах: «Человечество не останется вечно на Земле, но в погоне за светом и пространством завоюет все околосолнечное пространство...»

О жизни на Земле и в космосе, о переделке околосолнечного пространства фантастика пишет тоже.

Только об управлении космическими процессами еще нет рассказов. Но об этом писал ученый-радиоастроном И. Шкловский в своей книге «Вселенная, жизнь, разум».

Так обстоит дело в литературе.

А в кино?

Кино почти не оторвалось от сегодняшнего дня. Три-четыре робких шажка, три-четыре фильма о самых-самых ближайших космических открытиях, о первейших полетах к Марсу и Венере.

Но ведь наши читатели и ваши зрители — одни и те же лица. Надо считаться с их уровнем знаний и привычными представлениями. У них есть определенный уровень фантастического, созданный всей нашей научной фантастикой. Удивить их нельзя тем, что было удивительным сорок лет назад.

В области фантастики кино оказалось в роли догоняющего. Догонять всегда легче, чем прокладывать дороги. Но чтобы догнать, надо пуститься в путь и прибавить шагу...

●

Лимиты мои исчерпаны, а я успел познакомить вас только с двумя направлениями фантастики и с одним подразделением третьего — с мечтой о покорении природы. Впрочем, главное показано. Фантастика многообразна и противоречива. Не существует фантастики вообще, решающей все задачи. Одним фильмом тут не обойдешься.

Что же касается до остальных разделов, твердо помня, что зрение несет больше информации, чем слова, и что на одном кадре видно столько, сколько не расскажешь и на двадцати страницах, вместо продолжения я предлагаю вам «Карту страны фантазий» (стр. 71). Рассматривайте, читайте, выбирайте!

Переписка с читателями и зрителями

О «Чистых прудах»

Поэтесса Белла Ахмадулина написала киносценарий «Чистые пруды» (по либретто Юрия Нагибина). Он опубликован на страницах нашего журнала (№ 1 за 1964 год).

В телевизионной передаче, которая называлась «Когда нам интересно в кино», редакция обратилась к телезрителям с предложением обсудить сценарий «Чистые пруды», принять как бы заочное участие в создании фильма.

Телезрители оказались очень активными — в редакцию поступило много писем о «Чистых прудах». Есть среди читателей такие, кто принимает сценарий безоговорочно, есть и критикующие его. Ну что ж, тем интереснее разговор.

Скажем сразу — в подавляющем большинстве отзывы положительные. Что же понравилось читателям в сценарии?

Прежде всего — его поэтичность. Поэтичен сценарий не только потому, что он пронизан чудесными лирическими стихами — это все-таки внешний признак (хотя стихи удивительно органично вплетаются в ткань сценария). Весь строй мышления Б. Ахмадулиной в сценарии поэтичен.

Она показывает нам жизнь поколения на протяжении двадцати лет. Но какие это двадцать лет! Это предвоенные годы, Великая Отечественная война, трудные времена культа личности. Это период в жизни нашего народа, когда проверялось мужество людей, их стойкость в борьбе за свои идеалы, их ратная честь и гражданская честность. Мы следим за тем, пищут читатели, как взрослели, мужали герои, какая судьба постигла их, удалось ли им осуществить то, что было задумано когда-то в юности, на Чистых прудах Москвы...

«Чистые пруды»... В самом заглавии сценария сразу же угадывается метафора. Чистые пруды — это как бы образ чистых душ молодости, чистых помыслов. Оська говорит в начале сценария: «Может быть, и во мне когда-нибудь откроется что-то настоящее. А может быть, мне понадобится умереть за вас, и в этом будет мой дар, мой поступок человека. Во всяком случае, вам никогда не будет стыдно за меня. Клянусь Чистыми прудами».

Оська, Павлик, Женя прожили короткую, но замечательную жизнь. Все их столь разные до войны жизненные стремления получили теперь одну общую для всех и единственную цель — отстоять Родину, защитить завоевания отцов и мечты своих сверстников. Этому отдали они свои жизни.

Строить жизнь — удел сильных духом и чистых душой. Это ясно понимают ребята с Чистых прудов. Воспитать в себе нравственную силу и чистоту, ни при каких обстоятельствах не поступаться высшими моральными принципами человека, человека Страны Советов — вот закон жизни для них.

Есть в сценарии такой эпизод. Растерявшись, Сережа прошел мимо двери, в которой стояла убитая горем Нина, смотревшая, как два черных человека уводили ее отца. Струсил он в этот момент? Нет, но он проявил малодушие, не пришел на помощь той, которая больше всего в этом нуждалась. И позже Сергей в ответ на утешения пошляков задает вопрос:

«— Если совести не бывает, почему я никогда не могу забыть об этом? Разумно ли я поступил, если с тех пор это всегда болит во мне?

— Разумно,— твердо говорит Тридесятов,— вы ничем не могли помочь ему, вы только повредили бы себе... Лес рубят — щепки летят. Это вечная истина.

— Это ложь! — свободно и гневно кричит Сережа.— Люди не щепки! Они должны не «лететь», а жить!»

Что значит «жить» для Сергея, для его друзей? Жить — значит быть достойным этой жизни, значит «жить не день за днем, а жить каждый день, жить сильно, без скуки, касаясь людей»...

Вот о чем сценарий Ахмадулиной.

Читатель Валентин Волошин из города Петропавловска-Целинного пишет: «Самая трудная задача в искусстве — раскрыть через характеры людей дух времени. Б. Ахмадулина создала образы, которые не оторвешь от нашего времени. Они современны нам по душевному строю, образу мыслей, складу речи, интонациям. Этим автор дает оценку так называемому конфликту поколений, который якобы стал серьезной проблемой». В. Волошин прав. Нравственные идеалы «двух молодостей», по существу, одни и те же. «Чистопрудная» молодежь, которая в конце сценария стала уже поколением отцов, имеет явственно схожие черты с теми, кого невзгоды войны застали в колыбели. Изменились условия жизни, внешние ее приметы стали другими, но главное, что формирует характер народа,— общественные идеалы, мировоззрение — осталось неизменным, оно лишь окрепло, стало еще более мощным определяющим фактором строительства новой жизни. И многие читатели отмечают, что поэтесса в такой интересной форме и так ясно ответила на проблему преемственности поколений.

В финале сценария есть примечательная сцена. Сережа, теперь уже седой Сергей Сергеевич, идет по Чистым прудам, по которым гуляли когда-то все они — и Оська, и Павлик, и Женя— все, кого сейчас уже нет.

«— Я еще подожду,— говорит он Нине.

— Сережа,— Нина коснулась его плеча,— ты же знаешь, что они не придут.

— И все-таки я подожду,— сказал Сережа.

...Становилось темно, а Сергей Сергеевич все еще ждал кого-то».

Кого? Он ждал молодость — не свою, ушедшую в прошлое, он разглядывал молодость страны своей, новую «чистопрудную поросль». И как эстафету поколений отдает он цветы молодым людям, у которых другой внешний облик, но которые все-таки так похожи на его друзей.

На обсуждении сценария во Дворце культуры имени С. М. Кирова в Ленинграде одна из выступавших, А. Воронина, так сформулировала свою оценку основной идеи «Чистых прудов»: «Показывая в конце сценария новое поколение, автор хочет сказать, что оно будет такое же, как и предыдущее, и так же сможет отдать все свои силы и, если понадобится, жизнь за счастье страны. Сценарий светлый, и фильм по нему должен получиться светлый». К этой оценке присоединилось большинство выступавших.

Читатель Н. Синютин из города Грязи Липецкой области пишет: «У Беллы есть молодость и талант. Отсюда свежесть, оригинальность и глубина сценария, его замечательный русский язык. Жду фильма!» Так пишут многие.

А вот фамилии режиссеров, операторов и актеров, которых предлагают читатели.

Сережу, по мнению многих, должен играть Владимир Ивашов (Э. Огнева, учительница из города Череповца, считает, что Ахмадулина, создавая образ Сергея, имела в виду именно Ивашова), Анну—Татьяна Доронина, Женю—Ольга Наровчатова. На роль Кати предлагают кандидатуры Ии Арепиной, Ариадны Шенгелая, Натальи Кустинской, на роль Нины — Жанну Прохоренко, Анастасию Вертинскую, на роль Павлика — Александра Демьяненко.

Режиссерами фильма могли бы стать, пишут читатели, Юлий Карасик, Станислав Ростоцкий, Андрей Тарковский, Георгий Данелия, Игорь Таланкин. Примечательно, что названы фамилии режиссеров, чей почерк в кино отмечен поэтической образностью. В соответствии с этим названы и операторы: Сергей Урусевский, Вадим Юсов и Леван Пааташвили— мастера, обладающие поэтическим даром ви́дения фильма.

Теперь дадим слово тем читателям, кто не принимает сценария, кто отрицает в нем правду жизненных наблюдений. Среди них двадцатипятилетний экономист из Ленинграда Зоя Иванова и пенсионер Н. Алексеева из Москвы.

Зоя Иванова, признавая, что в сценарии имеются «отдельные поэтические куски, ряд интересных изобразительных деталей и несколько психологически точных сцен», утверждает вслед за этим, что в нем нет «ни глубины, ни верных жизненных наблюдений, но зато есть... надуманность, шаблон и схематичность в сюжетных построениях и в характерах героев». Интересно отметить, что уже упоминавшийся нами Н. Синютин видит главное достоинство сценария в том, что он «п р а в д и в и ч и с т».

И вероятно, в этом заочном споре более прав Н. Синютин. Хотя согласимся, что в сценарии нет подробностей быта, точной, детальной прорисовки характеров. Но не будем забывать, что правда искусства отличается от повседневной бытовой правды конкретного факта тем, что она, вбирая в себя черты времени, обобщает их и выражает одной точной деталью. Не следует забывать и о жанре. У поэзии, например, свои возможности: иногда то, что, казалось бы, требует подробного описания, в произведении поэтическом может быть раскрыто одной метафорой.

Вместе с Н. Алексеевой З. Иванова сетует, что Б. Ахмадулина не развернула перед нами в подробностях судьбы друзей Сергея — Оськи, Павлика, Жени, Нины, что «приметы времени в сценарии чисто внешние — испанская война, нарушение ленинских норм законности и их восстановление служат лишь фоном». Да, верно, это все лишь намечено в сценарии, но вместе с тем это не фон, не «чисто внешние» черты — это штрихи тех важнейших вех в жизни нашей страны, которые определяли формирование характера поколения Сергея. И нам думается, Б. Ахмадулина нашла меру для обозначения этих этапов в истории нашего народа.

З. Иванова права, идею сценария можно выразить словами Павлика: «Мир прекрасен, зло рано или поздно побеждается добром, жизнь переживает смерть, и друзья остаются друзьями». Но она считает, что слова эти повисают в воздухе, так как, по ее мнению, характеры друзей Сережи только обозначены, а не разработаны. Что мы о них знаем, кроме того, что они скоро погибают?— говорит она. Но каждый из них как бы дополняет одно общее — цельный характер нашей «чистопрудной» молодежи.

Если бы Б. Ахмадулина стала подробно рассказывать о всех перипетиях в судьбах героев, сценарий утратил бы свою цельность, и идея, которую товарищ Иванова совершенно правильно вывела, растворилась бы в «подробностях жизни».

Товарищи Иванова и Алексеева не приняли п о э т и ч е с к и й с т р о й сценария. Ну что ж, вполне возможно, что им ближе произведения иной манеры. Ведь не все принимают поэтический кинематограф — иным ближе достоверная проза. А коль скоро это так, то поэтому Н. Алексеева и недовольна тем, что события «Чистых прудов» не похожи на то, что пришлось пережить лично ей и ее школьным друзьям, с которыми она встретилась через сорок лет. Да, в бытовых обстоятельствах, в конкретных подробностях это, безусловно, не похоже, но в главном, в сути — одно и то же. Ведь, наверное же, многие матери могли бы сказать, что не так, совсем не так они вели себя, оплакивая сына, как это делала мать Алеши Скворцова в фильме «Баллада о солдате». Но тем не менее этот образ дорог нам именно тем, что в нем воплощена большая, глубокая правда жизни. В этом заключена сила искусства, сила образности. Ею полон и сценарий «Чистые пруды».

Поэтесса Белла Ахмадулина не ставила себе целью рассказать биографию Сережи, Оськи, Нины, Жени — она искала большее: поэтическую биографию п о к о л е н и я.

Наша «заочная конференция» подходит к концу. Редакции остается поблагодарить всех авторов писем за то, что они так активно откликнулись на наш призыв поговорить о сценарии «Чистые пруды».

Будем ждать фильма.

А. ГУЛИЕВ

Реклама—вид пропаганды

Важный и очень своевременный разговор ведет журнал «Искусство кино» о путях-дорогах фильма к зрителю. Темой обсуждения стал широкий круг вопросов: Большая кинопрограмма, качество кинопоказа, тиражирование фильмов, работа киносети и т. д. Мне бы хотелось поговорить еще об одной «дорожке» — о рекламе.

За последние годы резко выросло количество фильмов, выпускаемых в прокат. Каждые три дня на экране появляется два новых фильма. Свыше четырех миллиардов человек «проходит» ежегодно через зрительные залы кинотеатров.

Не удивительно, что сейчас роль рекламы становится особенно ответственной. Увлекательно и интересно рассказать о фильме перед его выходом на экран, привлечь внимание к подлинно значительным произведениям искусства — задача первостепенной важности.

У нас в кинопрокате существует выражение «широкая реклама» фильмов. Что же кроется за этим термином? Каким требованиям должна отвечать реклама?

Первое и важнейшее условие рекламы—ее своевременность. Как правило, мы начинаем анонсировать фильм в городах, включая и Москву, за две-три недели до выхода его на экран. Однако нередки случаи, когда из-за тех или иных причин реклама появляется в самый последний момент, за три-пять дней до появления фильма, в спешке. И обычно при этом она получается скучной. А что если какой-то фильм начать рекламировать задолго до выхода на экран? Ведь с уверенностью можно было предсказать, что, например, появление «Гамлета» станет событием в жизни нашего искусства.

Хорошая реклама может быть осуществлена кинопрокатом только при активнейшем участии нашей периодической печати, радио и телевидения. Рассказы о фильме по радио и в телепередачах, выступлениях, статьи о происходящих съемках, о творческих работниках кино помогут организовать интересную рекламу.

Следует разбудить интерес к рекламе у создателей фильмов, у руководства студий. Надо сломить холодное равнодушие, безразличие многих кинематографистов, забывающих подчас об огромном значении увлекательной и, что особенно важно, своевременной пропаганде наших фильмов.

Мы помним, что, когда выпускалось в год всего несколько фильмов, на студиях существовали рекламные «пресс-бюро», призванные собирать материал о всех снимающихся картинах и информировать о них печать и радио. Теперь же мы выпускаем в год более ста картин. Возродить «пресс-бюро» на студиях, возложив на них подготовку информационного материала, — значит, во многом разрешить проблему рекламы. Это, несомненно, оживило бы газеты «Кинонеделя», «Кинодекада», «На экранах области» и другие, издаваемые управлениями кинофикации и кинопроката.

Фотокомплекты порой просто «антирекламны». Они состоят из совершенно однотипных фотографий — безликих, серых, скучных. Создается впечатление, что в их отборе не принимают никакого участия постановщики фильмов и руководство студий.

И еще об одной форме рекламы — о кинорекламе. Сейчас она существует лишь в виде обязательных роликов и магнитных фильмов. Качество их оставляет желать много лучшего, да и тираж явно недостаточный. Думается, что решить эту проблему можно лишь при условии передачи всего дела в руки «Рекламфильма».

Необходима, по-моему, и другого рода инициатива. Мы редко видим фильмы, раскрывающие «секреты» киносъемки, рабочий процесс в кинематографе. А ведь, например, картина «Рождение фильма» (Ростовская студия кинохроники), интересно и увлекательно рассказавшая о съемках «Тихого Дона», многое сделала для популяризации даже такого, казалось бы, не нуждающегося в рекламе фильма.

Несколько слов о пропаганде научно-популярных и хроникальных работ. Здесь решающее слово должна сказать специальная печать: о пропаганде сельскохозяйственных фильмов, я уверен, обязана заботиться газета «Сельская жизнь», о спортивных фильмах — «Советский спорт» и т. п.

По-настоящему действенной силой должны стать плакаты и афиши, издаваемые «Рекламфильмом». Интересное во многих случаях графическое решение часто соседствует с элементарно информационным текстом. Пора разнообразить формы подачи материала. Необходимо в этих плакатах с выдумкой представлять известных режиссеров, актеров. И непременно надо представлять зрителям дебютантов — молодых кинематографистов.

Шаблон — главный враг настоящей, увлекательной рекламы. Это сказывается во всем, вплоть до внешнего оформления кинотеатра. Дальше щита с изображением героя и названием фильма фантазия авторов «анонсов» не идет. И как обязательное украшение две-три лампочки над фасадом. А ведь как просто установить динамичное освещение над рекламным щитом, репродукторы, передающие музыку

из фильма, броские рекламные стенды — все это привлекает зрителя.

Конечно, не все фильмы заслуживают такого внимания, но не стоит «сбрасывать со счетов» и средний репертуарный фильм. Многие из этих форм могут быть использованы и в сельской киносети, но здесь надо сказать об особой роли киномеханика на селе. Ведь там он главный пропагандист фильма. А мы явно недооцениваем его роль. Часто человек, привозящий фильм, сам не имеет о нем ни малейшего понятия. И здесь, конечно, в первую очередь повинно руководство местных управлений кинофикации. В последнее время на работу в киносеть пришло много молодежи, пусть неопытной, но увлекающейся, любящей свое дело. С ней нужно работать, помогать, устраивать лекции о кинематографе, о методах и стиле реклам.

Мне кажется, что этот разговор должен перейти со страниц журнала и в прокатные организации и в творческие коллективы студий.

В. БАЛАНДИН,
управляющий Московской городской конторой по прокату кинофильмов

Реклама должна быть разной

Я прочитала в журнале «Искусство кино» (№ 4 за 1964 год) редакционную заметку «О киноафише». Да, действительно, кинореклама требует не только серьезного и всестороннего обсуждения, но и немедленной перестройки.

Низовые киноработники руководствуются условными обозначениями видов рекламы, издаваемой фабрикой «Рекламфильм» для фильмов всех жанров. Реклама художественных фильмов зависит от разнарядки. Под «третьим номером» значится четырехлистный плакат, предназначенный — для фильмов первой разнарядки. Но за последние четыре года мы его получили только один раз — для кинофильма «Тишина».

Вообще из пятнадцати видов рекламы, выпускаемой фабрикой, Архангельский кинопрокат получает только пять-шесть видов и то в незначительном количестве экземпляров. Возможна и такая реклама, которую можно подержать в руках и положить в карман на память или, может быть, даже показать товарищам по работе, соседям по квартире, членам семьи. Фабрика «Рекламфильм» должна выпускать четыре вида малоформатной рекламы. Это справка, листовка, закладка и клишированное либретто. Первые два вида мы еще не видели, закладка издается очень редко, а клишированное либретто в этом году наш кинотеатр получил только на четыре кинофильма — «Человек, который сомневается», «При исполнении служебных обязанностей», «Большой фитиль» и «Сотрудник ЧК», всего 366 штук. Это ничтожно мало.

Хорошие фильмы отечественного производства в нашем кинотеатре обычно смотрят восемнадцать-двадцать тысяч человек. Двухсерийный фильм «Тишина» просмотрело около сорока семи тысяч горожан!

Мало того что количество и информационное качество рекламы фабрики «Рекламфильм» нас не удовлетворяет. Реклама часто запаздывает. Примеров много, но сошлемся на два. На кинофильм «Все остается людям» в Архангельск реклама поступила буквально накануне премьеры. Фотомонтаж «Образ В. И. Ленина в кино» в наш кинотеатр поступил 24 апреля. Было бы лучше, если бы мы его получили к началу тематического показа фильмов. Правда, этот фотомонтаж пригодится и в дальнейшем.

Хочется пожелать директору «Рекламфильма» А. Н. Алешко, чтобы фабрика улучшила информационное и художественное качество всех своих изданий и своевременно высылала их на места.

Следует похвалить фабрику за то, что она в последнее время стала выпускать дополнительно два вида рекламы — «большое полотно» и «анонсовый щиток».

Нас, директоров кинотеатров, часто критикуют за «самодеятельную» рекламу. В каждом кинотеатре есть художник. Мы считаем, что главная его задача состоит в том, чтобы изготавливать очередную фасадную рекламу. За месяц мы показываем до двадцати пяти фильмов. Художнику на каждый фильм нужно оформлять два-три щита. Это большая нагрузка. Но требования времени растут. Работа художника-рекламиста творческая, а ими, по существу, никто не руководит, каждый работает, как умеет.

Хотелось бы, чтобы на страницах журнала «Искусство кино» хотя бы изредка печатались статьи, рассказывающие об опыте работы лучших художников-рекламистов.

А. РЫМАШЕВСКАЯ,
директор кинотеатра «Север»

Архангельск

Быть бережнее к работе молодых

Одна из последних работ киностудии «Молдова-фильм» — картина «Ждите нас на рассвете». Авторы этой картины обратились к прошлому своей республики, к тем ее дням, когда решалась судьба Революции, судьба народа. Воплотить революционно-романтический дух, героизм людей, сражавшихся за счастье будущего,— вот задача, которую ставили перед собой создатели фильма, и благородство их намерений несомненно.

В № 3 журнала «Искусство кино» за этот год на фильм «Ждите нас на рассвете» была опубликована рецензия Л. Гуревича «Без ясной цели». Рецензия эта вызвала несогласие: редакция получила письмо писателя Г. Маларчука, редактора фильма «Ждите нас на рассвете», который возражает против критической оценки, данной Л. Гуревичем.

Г. Маларчук пишет: «Безусловно, фильм «Ждите нас на рассвете» не лишен некоторых серьезных просчетов, обусловленных, возможно, и не совсем точно разработанной драматургической основой, и режиссурой, и изображением. Однако и зрители (на некоторых встречах мне довелось присутствовать) и пресса, совершенно справедливо отмечая недостатки первой работы Э. Лотяну, с теплотой восприняли фильм в целом». И дальше: «Э. Лотяну хотел рассказать в приподнято-поэтической, слегка условной манере о буднях революции, о простом акте героизма как о проявлении революционных будней. С другой стороны, режиссер хотел предельно сблизить события и понятия, разделяемые сорока семью годами, объединить их в одно поэтическое и образное целое. Отсюда и выбор самых простых средств, приемов, понятий и в то же время условно поэтическая окрашенность всего повествования. По-моему, такой замысел представляет несомненный интерес и в основном нашел удачное воплощение на экране».

По мнению Г. Маларчука, автор рецензии не сумел раскрыть мысли картины, неубедительно проанализировал произведение, разрабатывающее революционно-романтическую тему. Первый фильм молодого режиссера (а это дипломная работа Э. Лотяну), считает Г. Маларчук, заслуживает более бережного и внимательного подхода, тем более что авторы картины «обратились к неиссякаемому источнику творчества, к вечно молодому образу революции... сумели найти в этом источнике мысли и чувства, созвучные сегодняшнему дню».

Соглашаясь с замечаниями Г. Маларчука о необходимости бережно относиться к молодым талантам, к первым кинематографическим работам, редакция считает нужным добавить, что бережное отношение отнюдь не исключает требовательного, критического разговора по существу созданного произведения.

Есть предмет для спора

Уважаемая редакция!

Я долго колебался: имеет ли смысл писать об этом? Ибо оправдываться неприятно. Всегда вызывает снисходительную усмешку попытка «отбиться» от критики. Но в данном случае надо отвечать. Ибо не было критики. А что было?

В статье «Пора возмужания» («Искусство кино» № 5 за 1964 год) А. Хмелик ведет разговор о судьбе советского кинематографа для детей. Для обоснования своих позиций автор подвергает критическому разбору не понравившиеся ему картины: «Трудные дети», «Ход конем» и «Тайна». В заключительной части статьи А. Хмелик выносит этим картинам суровый приговор: «... их лучше вообще этому зрителю (детям.—*С. Л.*) не показывать». И совершенно неожиданно, не утрудив себя даже беглым пересказом, автор сажает на «скамью подсудимых» фильм «Улица космонавтов».

Оставим на совести автора достаточно хлесткую форму осуждения. Возможно, что А. Хмелику очень не понравилась картина. Было бы интересно услышать подробное и мотивированное мнение опытного редактора и хорошего писателя, а не «подверстку» к черному списку. Не кажется ли вам, что это напоминает рецензию: «хорошо танцевала Гельцер, чего нельзя сказать о декорациях»?

Но, вероятно, не следовало бы обращаться в редакцию лишь для защиты картины, к созданию которой я причастен. А. Хмелик отказывает ей, а также другим названным картинам во внимании семиклассников. Не вдаваясь в анализ художественных достоинств или недостатков названных фильмов, хотелось напомнить, что у них (кроме «Хода конем») иной возрастной адрес. Происходит подмена понятий. Введя термин «кинематограф для юношества», А. Хмелик, по существу, отсек «кинематограф для детей»—поня-

тия, далеко не равнозначные. Кинозритель, по мнению А. Хмелика, начинается с шестых-седьмых классов. А как быть с миллионами дошколят, первоклашек? Им ведь не предложишь «лучший детский фильм» — «Чапаева», они предпочтут «Марью-искусницу» или «Слона и веревочку». Ученикам третьего-четвертого классов все-таки интереснее смотреть «Белеет парус одинокий» или «Тимура», нежели прекрасный фильм «А если это любовь?». А пятиклассников сильнее увлечет (и больше им даст) «Друг мой, Колька!», чем любимые мною фильмы «Вступление» и «Сережа».

Я разделяю пафос статьи А. Хмелика, отстаивающей умный и проблемный юношеский кинематограф. Того же нужно пожелать кинематографу для детей. Я понимаю, что творческое объединение «Юность» имеет все моральные права на постановку «Анны Карениной». Но не мне объяснять А. Хмелику, что помимо «Комсомольской правды» существует «Пионерка», наряду с Театром юного зрителя — Центральный детский театр и что книги для детей и для юношества выходят в разных издательствах.

Согласитесь, что именно специфика детского восприятия вызвала к жизни искусство для детей, у которого имеется своя история, свои задачи и только ему присущие особенности. Это с полным правом можно отнести и к кино.

Как видите, предмет для спора есть. Хотелось бы, чтобы наш журнал продолжил этот разговор. А. Хмелик прав: кинематографу для юношества необходимо самое пристальное внимание. Добавлю лишь — кинематографу для юношества и детей.

С уважением

С. ЛИСТОВ

ОТ РЕДАКЦИИ

Обсуждение проблем кинематографии для детей и юношества на страницах нашего журнала началось не со статьи А. Хмелика—эта статья представляет собой интересное, но далеко не исчерпывающее сложные вопросы «детского кинематографа» выступление. В «Искусстве кино» печатались, в частности, статьи Л. Гуревича «До шестнадцати лет», Н. Лебедева «Когда думаешь о детях» и другие.

Печатая письмо С. Листова, автора сценария фильма «Улица космонавтов», редакция продолжает разговор и приглашает принять в нем участие авторов детских фильмов — драматургов и режиссеров, педагогов, пионерских и комсомольских работников—всех, кого волнуют проблемы развития кинематографа для детей.



Я. ВАРШАВСКИЙ

Фестиваль-спор

КАРЛОВЫ ВАРЫ, 1964

Споры начинались утром и заканчивались ночью, иногда на рассвете.

Полемизировали друг с другом фильмы, появлявшиеся на экранах карлововарского Парк-отеля; этот диспут, не сегодня и не вчера начавшийся, в открытую продолжали ораторы, выступавшие на симпозиуме, на «Вольной трибуне», да и просто с вопросами на пресс-конференциях — иногда простодушными, иногда хитроумными.

Бывают фестивали, на которых фильм идет за фильмом, как карта за картой из колоды — что бог пошлет. И в Карловы Вары было послано из разных стран несколько случайных, неудавшихся произведений. Но общий уровень этого киносоревнования был высоким; и члены жюри, торжественно занявшие по призыву знаменитого чехословацкого поэта и художника Адольфа Гофмейстера высокие судейские места, и мы, простые смертные, каждый день погружались в атмосферу раздумий и дискуссий о ценностях жизни, о том, чем стоит дорожить в человеке, в искусстве.

Вот одна из многих карлововарских встреч.

В «Фиорентине», под ее красивым витражным потолком идет пресс-конференция чехословацкой делегации. Вчера пражане показали фильм «Обвиняемый», сегодня они отвечают на вопросы.

Привычная процедура: звукотехники лавируют между столиками, поднося микрофоны желающим спросить о чем-нибудь авторов фильма; вопросы и ответы с помощью миниатюрных радиоприемников размножаются на несколько языков. Как удивительно, в сущности, то, к чему давно привыкли гости фестивалей! Люди, приехавшие сюда со всех концов земли, не просто спрашивают и отвечают: идет коллективное размышление о фильме.

Спрашивается: какой же фильм достоин того, чтобы рассуждать о нем вот так, сообща, с помощью звукотехников и переводчиков, на многих языках?

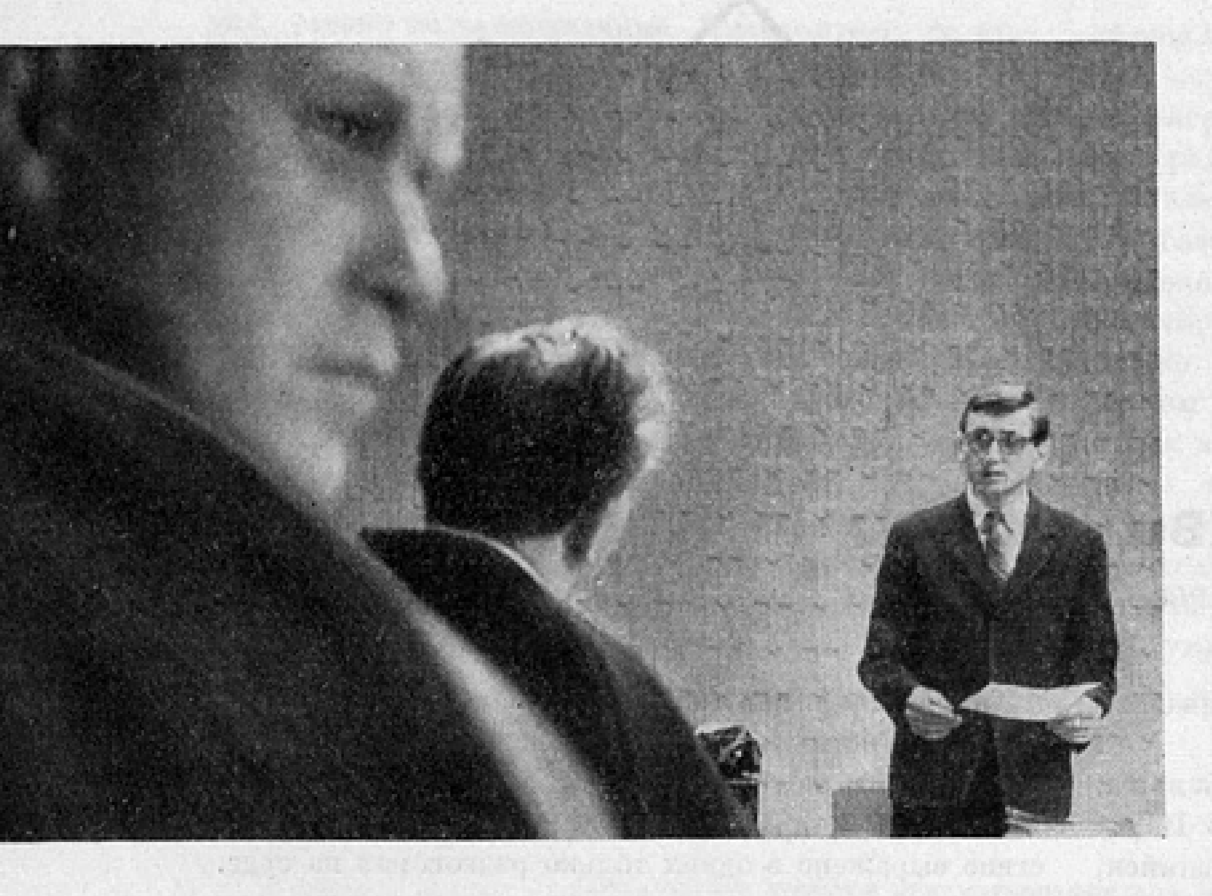
Такой, например, как «Обвиняемый», безусловно достоин. Гости Карловых Вар хотят понять все его перипетии и подробности.

Между тем герой его — никак не «звезда», а действие выражено в одних только разговорах на суде. Авторы и режиссеры — люди решительные, они делают ставку на серьезность разговора об отношении к жизни, обществу, труду, только на это. Они хотят, чтобы зритель почувствовал себя обвинителем или защитником инженера Кудрны, а еще лучше — поставил себя на его место.

На пресс-конференции выясняется, как обдуманно, упрямо наступали режиссеры Ян Кадар и Эльмар Клос на кинематографические условности. Во-первых, они положили в основу фильма действительный факт из судебного репортажа; во-вторых, снимали в роли судьи не актера, а судью-профессионала; в-третьих, вели съемки в таком порядке, в каком идет судебный процесс. Никаких перестановок эпизодов во имя павильонно-производственных соображений! Цель? Актер, играющий роль начальника строительства, и все другие участники фильма-суда не должны заранее знать приговора. Пусть чувствуют себя, как на настоящем процессе, пусть не знают, что их ждет впереди. (Замечу на полях: в последние годы жизни К. С. Станиславский мечтал о таких опытах с актерами ради непосредственности поведения действующих лиц.)

Итак, режиссеры охвачены страстью к подлинному. Во имя чего?

Чехословацкие кинематографисты приоткрыли перед вами, господа гости фестиваля, коллеги, друзья, товарищи, некоторые важные стороны жизни своей социалистической республики, своего общества. Они рассказали вам историю честного труженика, коммуниста, строителя электростанции, попавшего под суд. А попал он под суд за то, что всеми средствами сокращал сроки строительства

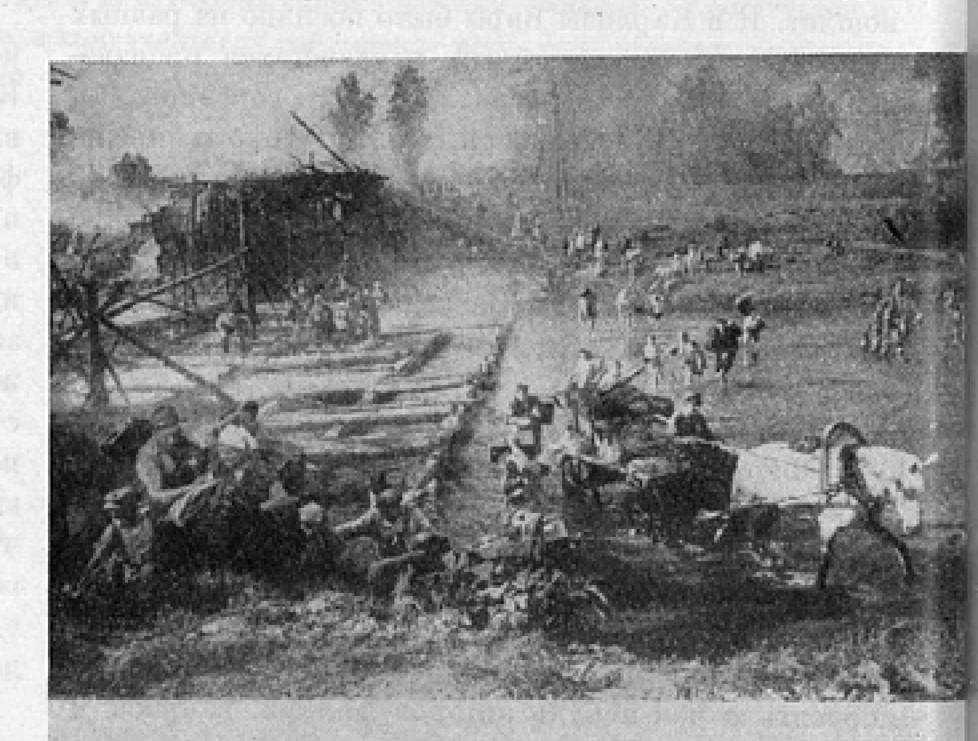


«Обвиняемый»



«Обвиняемый»

«Живые и мертвые». Страница фестивального журнала



ŽIVÍ A MRTVÍ

(SSSR)

Живые и мертвые

The living and the Dead

Les vivants et les Morts

Die Lebenden und die Toten

Directed by: Alexander Stolper

Director of Photography: [illegible]

Starring: Kirill Lavrov, Anatoli Papanov,

Boris Chirkov, [illegible]

[illegible] and others

Festivalové kino

11. 7. 1964 ve 20 hod.



и для этого по своему усмотрению распоряжался премиальными.

Может быть, он присвоил часть денег? Нет, ни гроша Кудрна себе не взял. Может быть, государство потерпело убытки? Нет, директор Кудрна сэкономил государству большие средства тем, что ускорил строительство. Так почему же все-таки его судят? Потому, что он нарушил закон. Но, может быть, закон плох? Или несовершенны люди, отдавшие честного коммуниста под суд, отнявшие у него честь? Может быть, пора как-то иначе строить отношения между человеком и государством, на большем доверии — если человек этого заслуживает?

Подумайте об этом сами — предлагает фильм. Не бросает ли такой фильм тень на законодательство, на общественную мораль молодой республики?

Сценаристы, режиссеры, актеры уверены: нет, не бросает, наоборот, вызывает еще большее уважение к социалистическому обществу, открыто обсуждающему свои острые проблемы и верящему в торжество разума.

Однако не отпугнет ли зрителей прозаичность разговора о премиальном фонде, о сроках строительства, о правах директора?

Негромкий, сосредоточенный разговор, идущий на пресс-конференции, позволяет понять: за грубой «прозой» зрители, во всяком случае чуткие зрители, почувствовали схватку мировоззрений, борьбу веры с неверием, сердечности с себялюбием, порядочности с цинизмом.

Впрочем, вопросы в «Фиорентине», как в британском парламенте, задаются иногда не для того, чтобы спросить, а для того, чтобы сказать.

Есть желающие на что-то намекнуть, подколоть, «вставить перо». Что же, наши чехословацкие товарищи отлично понимают это и отвечают не для того, чтобы удовлетворить курортное любопытство, а ради идейного спора, ради того, чтобы помочь своему герою, его послеэкранной жизни, такой же воинственной, созидательной.

Есть в фильме эпизод: молодой адвокат, человек, хорошо изучивший профессию, но не успевший узнать жизнь, удивляется, зачем нужно было его подзащитному идти на такой риск. Кудрна спокойно, но с непререкаемой убежденностью отвечает: если бы это понадобилось стране, он снова и снова пошел бы на любой риск, только бы жить со смыслом, только бы делать жизнь лучше.

Вот что главное в фильме, как и в его герое, а не юридические тонкости. Участники спора (конечно, идет спор, хоть никто не произносит пламенных речей) понимают, почему кинематографисты Чехословакии решились обнажить перед зрителями всего мира трудное, сложное в жизни сограждан, то, что еще не сделано, даже не до конца осознано. Это мужество искусства, сознающего свою чистоту и силу, мужество революционного, социалистического искусства.

Любопытно, что югославские кинематографисты прислали на фестиваль фильм, по-своему родственный чехословацкому, называется он «Лицом к лицу». Здесь так же речь идет о трудном и нерешенном. И точно так же действие выражено с аскетической скупостью, лишь в напряженных диалогах, но не на суде, а на партийном собрании. В схватках с самодовольным чиновничьим мышлением, с болотом эгоистического равнодушия движется фильм. Собрание заканчивается под утро, и завершает его образ раннего рассвета — резкие споры не рассорили, а сблизили людей одного трудового коллектива.

«Живые и мертвые» К. Симонова и А. Столпера, вернувшие зрителей к дням былым, к трагическим событиям сорок первого года, заставили задуматься не столько об истории минувшей войны, сколько о духовной жизни таких людей, как Синцов, — заслонивших врагу путь к Москве, тяжко оскорбленных служителями культа личности и все же свято верящих в дело Ленина. Сможет ли человек, живший вдали от нашей Родины, охватить разумом жестокие противоречия того времени, понять истоки такой непоколебимой веры? Поймут ли зрители фестиваля, во имя чего поставлен фильм?

Александр Столпер изложил на фестивале режиссерское кредо заостренно-лаконично: «Мы ставили фильм о прекрасном». Для режиссера и актеров прекрасное — вера советского человека в смысл своей жизни, помогающая осилить любые драмы и сохранить глубокий оптимизм. Разделят ли зрители авторский оптимизм, мысли о прекрасном?

На следующий день после просмотра «Живых и мертвых» советская делегация получила письмо, адресованное А. Столперу. Приведу его полностью.

«Дорогой товарищ!

Я принимал участие в просмотре Вашего фильма «Живые и мертвые». Уже книгу К. Симонова я прочитал единым духом и очень ждал, когда покажут Ваш фильм. И несмотря на это, я не предполагал, что он будет сделан так хорошо. Я хотел бы, чтобы Вы приняли мою благодарность за те прекрасные чувства, которые вызвало Ваше произведение. Как солдат я ценю умение выразить в искусстве эмоциональную сторону жизни людей в первый период войны. Хотел бы поблагодарить и писателя — автора книги, и снимавшихся актеров, особенно К. Лаврова, милую Люсю Крылову и А. Папанова, который играл генерала Серпилина.

Благодарю еще раз за прекрасный фильм — пусть говорит о нем жюри, что хочет, пусть

оценят его, как угодно, а я думаю, что большинство зрителей уже присудило ему главную премию.

Зденек Дворжак».

Очевидно, это письмо не требует комментариев.

Польское «Эхо», румынский «Чужой», венгерская «Стремнина». Каждая из этих картин требует особого разговора. Здесь замечу лишь, что лучшее в них — вера в то, что можно и нужно делать жизнь лучше. Казалось бы, экая пропись: делать жизнь лучше... Но ведь увидели же мы здесь фильмы, поставленные всемирно известными мастерами и убеждающие нас — старательно убеждающие, — что жизнь нельзя, да и не стоит менять к лучшему, что лучшее — уйти из нее, презрев извечное проклятие...

Но об этом потом.

Однажды на экране появилась «Девушка Бубе» — новая работа своеобразного итальянского мастера Луиджи Коменчини. Помните «Все по домам»? Улыбки и горечь, комедия без комических трюков, смешной Альберто Сорди под пулеметным огнем... Бывает «смех сквозь слезы». У Коменчини, мне кажется, другая формула: смех вместо слез.

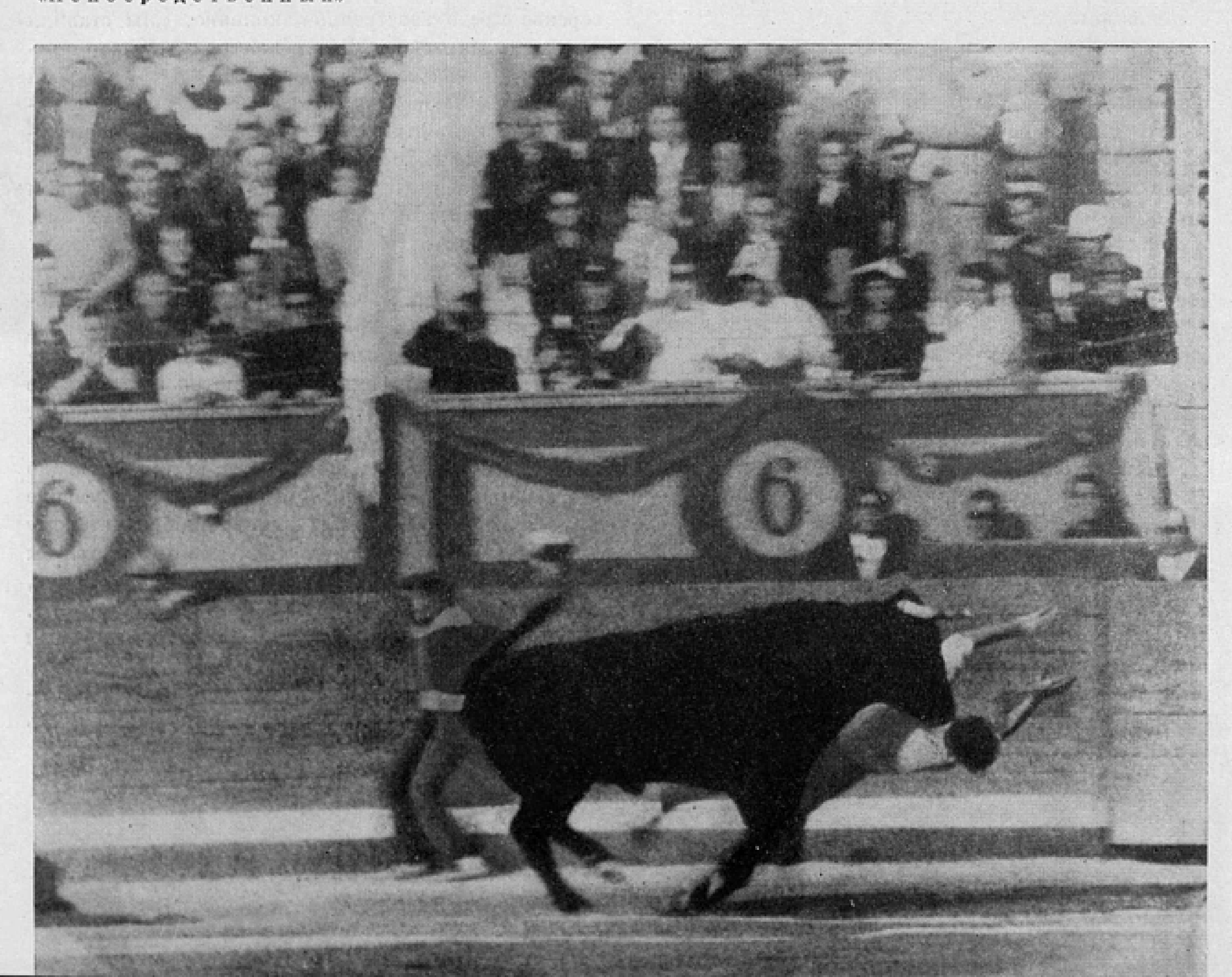
А вот и сам режиссер. У него облик человека, живущего, я бы сказал, нервно. Напряженный взгляд. Мимика, готовая мгновенно принять воинственное выражение. Слово «комедиограф» ассоциируется с другим темпераментом, с другими нервами — но это, конечно, от инерции штампа.

А фильм ясный, добрый, чистый. Полемически-чистый. Как необходимы ему сияющие глаза Клаудии Кардинале, ее простая красота, красота девчонки, которую вы, кажется, только что встретили в трамвае или автобусе; так сказать, обыкновенная красота, кинематограф лишь сделал ее всем понятной, осветив на экране.

«Я не люблю трагических фильмов», — говорит Коменчини. Он для того, может быть, и пригласил Кардинале на главную роль, чтобы всем своим солнечным обликом она сопротивлялась трагизму сюжета. В этом смысле «Девушка Бубе» — трагикомедия.

Основу фильма Коменчини нашел в романе Кассоллы о невесте партизана, надолго посаженного в 1943 году — уже не фашистским, а республиканским судом — за то, что он убил врага республики. Кардинале играет — и хорошо, органично, подробно играет — самую раннюю девичью юность, первую, еще глупую любовь к отчаянному мальчишке Бубе. Итальянский 1943 год — источник многих

«Непосредственный»



трагикомических историй. На долю Мары, героини фильма, пришлась особенная трагикомедия: она взрослеет, пока Бубе прячется от старых, потом новых властей; она встречает другого юношу, пока Бубе сидит в тюрьме, и этот другой парень ей больше по душе, и все-таки она верна своему Бубе — ей необходимо быть верной...



«Девушка Бубе»

Какие перипетии волнуют зрителя? Этот вопрос всегда многое объясняет в природе фильма и мышлении художника. Вот простая драматическая пружинка «Девушки Бубе»: сдержит Мара слово, данное мальчишке-партизану, осужденному на пятнадцать лет, или «жизнь есть жизнь». Простая пружинка эта приводит, однако, в действие сильные и чистые эмоции. Есть чем дорожить в человеке — просто отвечает фильм на бесчисленные философские вопросы Запада о ценности человеческого существования. Верность Мары жениху, уже даже и не очень любимому — да она почти и не знает его! — нечто большее, чем верность добропорядочной невесты. Уходит юность, уже становится не девичьей красота Мары, и уже она украшает себя белым шарфиком — а все ждет Бубе...

Урвав несколько часов между двумя съемками, Кардинале примчалась в Карловы Вары, чтобы уверенно сказать журналистам и всем зрителям: роль Мары для нее не случайна, «вера в верность» в широком смысле слова — это и ее личная вера.

Фильм японского режиссера Микио Нарусе «Жизнь женщины» отзывается на ту же тему. Здесь также на героиню, молодую женщину, обрушиваются бесчисленные удары судьбы. Жена солдата императорской армии, сражающегося за неправое дело, испытывает полную меру страданий. С неподдельным внутренним кипением при изумительной сдержанности — известная черта японского артистического искусства — актриса Мачико Кьё рисует характер человека, способного сохранить и в горе естественную привязанность к добру, не ожесточиться, не впасть в цинизм, не посылать бессильные проклятия всему миру и человечеству.

«Самый достойный»



Впервые в Карловых Варах выступала испанская делегация. Она привезла фильм совсем молодого режиссера Хорхе Грау «Непосредственный». Это история юноши, грума из мадридского отеля. Парень живет в счастливом ощущении своей силы, красоты, обаяния — кажется, весь мир открыт перед ним. Он умен, у него широкая, щедрая душа, он сильно любит мать, сестру, товарищей и не сомневается в своем праве на счастье. Но вот, что ни шаг — обида, унижение, боль. Жизнь лупит его по рукам безжалостно, ни к чему не дает прикоснуться — все чужое, все принадлежит каким-то другим людям, невидимо хозяйничающим вокруг. Пако пытается соблюдать человеческое достоинство в отеле, похожем на публичный дом, — тогда его гонят вон. Он пробует заработать как-нибудь на улице — не умеет, не получается, слишком чистые у него руки. Горе от чистоты! А рядом — богатый художник, самодур, сходящий с ума наедине со своими бредовыми композициями, самодовольные мадридские спекулянты, распоряжающиеся улицей и всем городом. Нелепо устроенный мир, в котором мать должна до утра строчить на швейной машине, чтобы прокормить детей. Пако пытается спрятать голову под подушку, чтобы не слышать на рассвете привычный, но страшный, оскорбительный для мальчишеской души каторжный стук швейной машины...

И вот — мадридская коррида, громадный цирк, заполненный ликующей толпой. Здесь черно-белый фильм внезапно становится цветовым, по термину Эйзенштейна; на экране широко распахнулся мир, недоступный Пако и остро желанный, — мир славы, праздника, гордой силы. Блистает золото, переливаются многоцветные шелка. Как завороженный, смотрит Пако на торжественное шествие матадоров, сопровождающих прославленного торреро, похожего в своем ритуальном облачении на юного бога. Шоколадный бык промчался на арену...

Секунда — и Пако, взмахнув красной тряпкой — самодельная бандерилья,— прыгает на арену, чтобы вступить в бой с яростным чудовищем и сразу же покорить мир богатства и счастья.

Еще секунда — и бык прокалывает мальчишку рогами и топчет его. Еще один цвет на арене.

И еще одна режиссерская находка: в мгновение гибели героя фильм становится беззвучным. Фонограмма выключена. В онемевшем городе идет на первое свидание к Пако давно нравящаяся ему девчонка. Сегодня они наконец должны встретиться. Крупным планом очаровательной улыбающейся девушки и кончается фильм.

«Я хотел рассказать эту историю сдержанно»,— так комментирует молодой режиссер свою картину. В спокойной предметной точности его кинорассказа есть, в самом деле, хорошая строгость традиционного реалистического письма. Есть признаки родственной связи со сдержанными кинотрагедиями Бардема. Словом, сказалась старая благородная художественная школа, которая учит точно передавать и любовь и негодование.

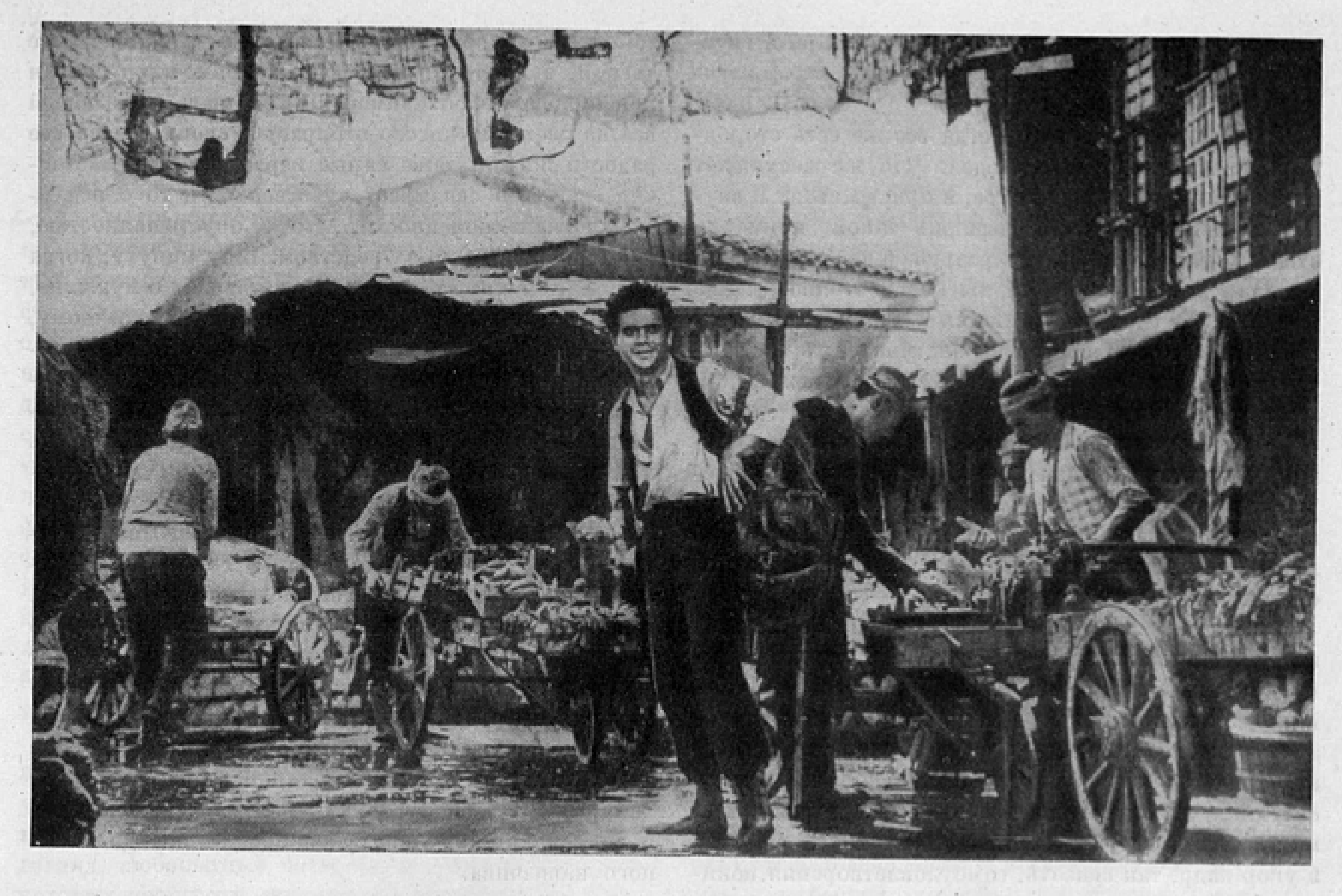
...Еще ничего не сказано здесь о двух больших во всех отношениях фильмах, присланных из США, — «Америка, Америка» Элиа Казана и «Самый достойный» Франклина Шеффнера с Генри Фондой в главной роли — в роли кандидата в президенты. Очень серьезный кинематограф! Герой Элиа Казана — анатолийский грек, испытавший в Старом Свете все мыслимые и немыслимые горести и унижения, исступленно мечтающий об Америке, как о рае земном; у Шеффнера и Генри Фонды — высокопоставленный американец наших дней, деятель правящей партии, надеющийся на ее здравый смысл и гражданскую зрелость и горько разочарованный.

Фильмы знаменательные, что и говорить! Конечно, они также достойны большого кинематографического форума, также по сути своей острополемичны. Об этом свидетельствуют такие хотя бы строки из полубульварного американского киноеженедельника: «Пора бы уже Элиа Казану перестать кусать руку, которая его кормит».

Не так уж хлестко критикует Элиа Казан нравы и порядки «страны-мечты» — и все-таки какой сердитый окрик!

«Америка, Америка»





«Америка, Америка»

Не знаю, случайно или не случайно, то есть по сценарию, намеченному устроителями фестиваля, или «сами по себе», такие фильмы встретились, столкнулись, вступили в конфликт с фильмами другого рода. С фильмами, в которых дает себя знать — иногда игриво, иногда угрюмо, исступленно, агрессивно — неверие в добро и зло, в черта и дьявола, а прежде всего — в человека и все человеческое; с фильмами «нравственного релятивизма», если позволено воспользоваться самодельным термином.

Англичане показали фильм «Спиритический сеанс». С британской основательностью, высоким профессионализмом изготовлена кинокартина о том, как ясновидящая надомница, дающая для желающих платные сеансы в своем особняке, постепенно сходит с ума, толкая при этом слабовольного мужа на жестокое преступление. Что это такое? Смотришь с удивлением на прекрасную актрису Ким Стенли, отдающую немыслимую нервную энергию изображению маниакальных состояний душевнобольной героини, и спрашиваешь себя: во имя чего все-таки идут авторы на эти необъяснимые интеллектуальные и эмоциональные затраты? Иногда думаешь: может быть, тебе предлагают произведение, так сказать, медицинского гуманизма, призывающее лучше понимать и прощать больных. У англичан появилось за последние годы несколько фильмов, которые можно было бы объединить такой рубрикой. Но едва ты настроился на медицински-филантропический лад, как возникает на экране какая-нибудь развлекательно-детективная сценка. И людские страдания оказываются предметом праздного разглядывания. По-моему, нехорошо!

Вот фильм известнейшего мастера Бюнюэля «Дневник горничной». Экранизация старого пикантного романа Октава Мирбо, с перенесением действия в 30-е годы. Негодяй-растлитель сделан сторонником политических реакционеров. Есть ли резон в таких перелицовках старых книжек? Конечно, в рядах грязной «аксьон франсэз» было немало растленных типов. Стало быть, формально автор фильма прав. И все же невозможно сколько-нибудь доверчиво и серьезно воспринимать фильм, «зерно» которого все-таки не «аксьон франсэз», а грязная тайна изнасилования девочки. И как тошнотворна эта мнимозначительная борьба в душе горничной между сексуальным вле-

чением к насильнику и отвращением к его гнусности! Вот что фактически оказалось в «фокусе» фильма.

У таких произведений всегда все же есть сторонники среди уважаемых людей. Что же восхищает их в этом случае в режиссуре, в пристрастиях и вкусах Бюнюэля? Иногда слышишь такой примерно ответ: «Здесь происходит разрушение буржуазной морали, здесь срываются маски...» Полно, какие маски! Не отучает ли режиссер зрителя от простых и естественных человеческих инстинктов, в частности от брезгливости, от простительного нежелания смотреть на мир глазами медика-эксперта?

Как легко сочиняются иной раз эстетические концепции для оправдания чего-нибудь, попросту говоря, непереносимого для зрения и души. И нужно ли в таких случаях млеть перед именем мастера? Или лучше довериться естественному, защитному нравственно-эстетическому чувству?

Нужно ли млеть перед Ингмаром Бергманом, когда он показывает «Молчание»? Ну, конечно, конечно: фильм раскрывает отчужденность людей в эгоистическом мире. Понятно, лесбиянки взяты автором в героини потому, что они, наверно, особенно одиноки, когда кончается любовь. Стало быть, ситуация заострена до предела, а художник, как мы знаем, имеет на это право. Снятый Бергманом в упор кадр, так сказать, самоудовлетворения покинутой героини должен выражать одиночество особенно выпукло.

Ладно, теоретическую базу под все эти страшные сцены подвести нетрудно. Но все-таки во имя чего сыграны и сняты мучительно-болезненные, клинически-обнаженные сцены? Режиссер настаивает на философичности своего фильма. Он повторяет, что считает долгом художника задавать вопросы, только задавать вопросы о несовершенстве бытия. Он спрашивает бога, «почему он забыл о своих измученных созданиях». Только вопросы — ничего больше.

Что ж, нельзя требовать от каждого художника, чтобы он и спрашивал и отвечал. Бывает так, что художник задает гневные вопросы, а отвечает на них сама жизнь. Бывают сокрушительные богоборческие вопросы, на которые и ответов не надо. Мы знаем: сама по себе страсть искусства к правде — страсть мужественная. И мы понимаем, что тоска — это не пессимизм, что бывает плодородная, могучая тоска, к ней нельзя относиться кощунственно. Но ведь «Молчание» пронизано не страстью, а манией. Не тоской, а хандрой. Ведь фильм прямо-таки скован цепенящей, непроходимой ипохондрией, убивающей все на свете. Режиссер отбирает у своих героев все радости жизни, даже самые первичные. Он настойчиво, упрямо связывает чувственность то с психической неполноценностью, то с опустошенностью, то с унижением, то с уродством. В ту минуту, когда одна из героинь «Молчания», мечтающая о мужчине, любом мужчине, отдается первому встречному, в кадре возникает медленное, угрюмое, жуткое шествие карликов-уродцев. Вот какие ассоциации навязывает зрителю режиссер — то монтажом, то строением кадра, то похоронным ритмом действия. Здесь все враждебно человеческому чувству и даже элементарной чувственности.

Каждый кадр фильма что-нибудь многозначительно обобщает в тоне Экклезиаста. Что именно? Бессилие человека, приближение тотальной смерти. (Нечем дышать героиням фильма — с первого до последнего кадра; улицы некоего городка утюжит уродливый, пятнистый танк.) Не надо сопротивляться смерти — ведь она приходит как единственная избавительница от страданий, другого спасения нет... Где бы ни были источники этой неизбывной хандры — в общественных несовершенствах или в личной конституции художника, — она до смешного навязчива.

Именно так — до смешного. Нельзя не улыбнуться, когда единственный добросердечный человек в фильме, старый официант, развлекает одинокого мальчишку — чем? Фотографиями деревенских похорон! Огромный, добротный гроб! Прошу прощения, но такая последовательная страсть к гробам в самом деле смешна.

«Молчание» вполне можно отнести к фильмам «нравственного релятивизма», порождающим адское уныние и неприличную на фестивале скуку.

●

Другие критики расскажут более подробно о сюжетах и конфликтах фильмов Карлововарского фестиваля. Мне же хотелось дать представление о сюжете и главном конфликте самого фестиваля, о противоборствующих идеях и настроениях, встретившихся в праздничной атмосфере чудесного старинного городка, уютно занимающего склоны зеленого ущелья.

Ян БЕРЕЗНИЦКИЙ

Золотые драконы Кракова

Любители кино знают, что в области короткометражного фильма кинематографисты народной Польши добились за последние годы значительных успехов. Польские «короткометражки» с триумфом идут на экранах многих стран мира, собирая обильный урожай наград на многочисленных фестивалях. Справедливо заметил недавно один из руководителей международных кинофестивалей во французских городах Аннеси и Туре г-н Раймон Майе, что «никто не отнесется серьезно к какому бы то ни было международному фестивалю короткометражных фильмов, если на нем не будут показаны польские фильмы». Не удивительно поэтому, что в дополнение к официально признанным ныне фестивалям коротких фильмов в Лейпциге, Мангейме, Туре, Аннеси, Оберхаузене и другим начиная с этого года будет постоянно проводиться Международный фестиваль короткометражных фильмов в Кракове.

О результатах проводившегося летом этого года первого Краковского фестиваля читатели журнала уже знают. Мне хочется остановиться в этих беглых заметках на тех фильмах, которые дают, на мой взгляд, любопытный материал для разговора о некоторых процессах, происходящих ныне в этом виде киноискусства.

Фестиваль открылся польским фильмом «Возвращение корабля» режиссера Мариана Мажинского, фильмом, который на закончившемся накануне открытия Международного фестиваля Четвертом национальном фестивале польских короткометражных фильмов получил Гран-при. Этот же фильм единогласным решением жюри, в состав которого входили крупнейшие мастера киноискусства Англии, Чехословакии, Югославии, США, СССР, Польши, Бельгии и ФРГ, был признан лучшим фильмом международного фестиваля.

«Возвращение корабля»— в самом деле поразительный фильм, который невозможно смотреть без глубочайшего душевного волнения. В нем рассказано о поляках, покинувших когда-то — кто полвека назад, кто перед самой войной — родину и отправившихся за океан в поисках работы и счастья. И вот мы видим этих людей, вновь вступающих ныне на родную землю. В течение пятнадцати минут перед нами проходит на экране целая галерея человеческих лиц, характеров, судеб. Несколько коротких интервью на борту парохода «Баторий» перед его прибытием в Гдыню. Лица встречающих в порту — лица, на которых и ожидание, и волнение, и радость предстоящей встречи, и тревога: столько лет прошло, узнаем ли друг друга?.. И вот огромный зал морского вокзала. Прибывшие и ожидающие еще порознь, отдельно друг от друга, но уже напряженно вглядываются в толпу лиц, ища знакомые черты. Человек с микрофоном на помосте: «Пан такой-то ожидает таких-то. Повторяю...» Рядом с ним тот, кто ожидает. На лице его беспокойство: встретят ли, узнают ли... И вот сквозь толпу к помосту протискиваются двое. Вглядываются. «Яцек, это ты?..» Первое, еще нерешительное объятие... А человек на помосте снова выкликает: «Пани такая-то ожидает...» И снова тревога на лице ожидающей, снова робкое узнавание, снова слезы боли и радости... А где-то в стороне группа встречающих подняла над головой самодельный плакатик: «Дорогая Магда, добро пожаловать в Гдыню»... И торжественные, хватающие за душу звуки гимна народной Польши...

Мариан Мажинский — молодой режиссер, «Возвращение корабля»— первый фильм, снятый им для киноэкрана, до этого он работал на телевидении. Сейчас Мажинский, как он рассказал, снимает для советского телевидения фильм «Двадцать лет спустя» — о боевой дружбе польских и советских партизан.

Единогласно присудив фильму «Возвращение корабля» высшую награду — Гран-при, как лучшему фильму фестиваля, жюри отметило специальной наградой английский фильм «Его зовут, вероятно, Джон». Соседство в официальном решении жюри этих двух фильмов представляется вдвойне интересным и поучительным. И тот и другой проходили по конкурсу в категории документальных фильмов, однако трудно себе представить картины, которые с большей полнотой выражали бы две, как многие считают, противоборствующие тенденции в искусстве документального кино. Фильм «Возвращение корабля» строго документален в самом полном и точном значении этого слова: каждый его кадр «выхвачен» из жизни, инсценировок в нем нет. Английский фильм с первого до последнего кадра — инсценировка. И тем не менее это документальный фильм, более того, это отличный документальный фильм.

Сценарист и режиссер Джон Криш прослеживает во всех подробностях один день жизни одинокого старика, живущего где-то на верхнем этаже большого многоквартирного дома. В кадре — от начала до конца — только один человек, герой фильма, которого «зовут, вероятно, Джон». И этим «веро-

ятно, Джон» и самой трактовкой материала, отношением к нему автор фильма говорит о том, что их немало в Англии, таких одиноких, выброшенных из жизни стариков, у которых все позади, и каждый день их жизни так же тосклив и беспросветен, как и тот, что был вчера, тот, что будет завтра.

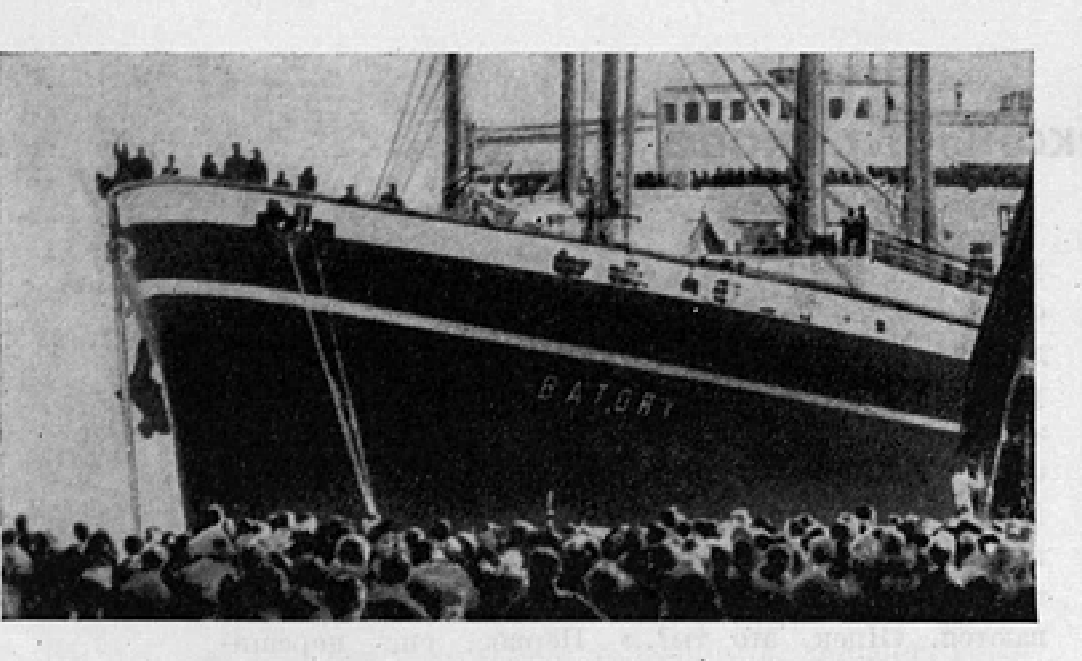
Это очень горький и очень мужественный фильм. Один из основных его компонентов — тишина, какая-то особая, дрожащая, туго натянутая тишина, которая плотно отделяет героя фильма от жизни, от мира, от людей. О нем все забыли, он никому не нужен; лишь изредка приходят письма от сестры, живущей в Канаде, и он перечитывает их, зная наизусть каждое слово... На стене—фотография сына и извещение военного командования о его гибели... Жизнь кончена...

И все же он полон гордости и человеческого достоинства, этот одинокий старик. Они и в том, как тщательно выбривает он утром каждую морщинку, хотя знает, что никто ни сегодня, ни завтра к нему не придет, и в том, как аккуратно раскладывает он единственный столовый прибор и в смущенной улыбке, с которой он, очнувшись от подкравшейся дремоты, снова берется за газету...

Все это сыграно. Джон Ронсон, одинокий старик из Лондона, «сыграл» перед камерой самого себя, свою повседневную жизнь, свою одинокую старость. Сыграл, вернее воспроизвел с такой полной мерой художественной убедительности, с такой выстраданной правдой, что фильм, оставаясь художественным произведением, превратился в документ. Не бесстрастный архивно-статистический документ, а документ, полный участия и человеческой боли художника.

Эти два действительно лучших фильма фестиваля по-своему и, мне кажется, вполне убедительно отвечают на постоянно дебатируемый вопрос: допустимы или недопустимы инсценировки в документальном кино. Мажинскому не понадобилась инсценировка, Криш инсценировал всю свою картину. Но и тот и другой победили, ибо и тот и другой ставили перед собой ясную цель, знали, чего они хотят, знали, для чего создают они свой фильм, и созданные ими документы стали произведениями искусства.

Этого, к сожалению, не скажешь о некоторых других документальных фильмах, показанных на фестивале, в частности о фильмах, относящихся (или, вернее, относимых их авторами) к течению так называемого «синема-верите». Это очень неточное определение, и, мне кажется, более правы те, кто, как, например, польский кинокритик Лех Пиановский, называют это направление «анкетным». Наиболее ярким и по-своему интересным образцом







«Возвращение корабля»

подобного рода фильмов была на фестивале чехословацкая картина «Почему?» Это длящийся почти полчаса опрос супружеских пар и одиноких женщин о том, почему они не хотят иметь детей. По воле авторов мы даже становимся очевидцами устрашающего эпизода аборта. Авторы — за увеличение рождаемости, это мы понимаем, и их фильм, видимо (подчеркиваю — видимо), имеет определенную ценность как материал для статистических выкладок, социологического исследования. Но не меньшей ценностью, думается, обладал бы тот же материал, будь вопросы и ответы просто-напросто протокольно застенографированы на бумаге. В качестве же произведения искусства фильм (как и подобные ему произведения), на мой взгляд, не состоялся — он просто-напросто удручающе скучен.

В одном из эпизодов «Возвращения корабля» мы тоже присутствуем при «опросах». Но Мажинский и его коллеги, не зная, естественно, ответа, знают, ради чего задают они прибывающим на родину полякам свой вопрос, и знают, что вопрос задают они именно о том, чем сейчас живут эти люди, что их сейчас больше всего волнует. Поэтому ответы, которые следуют на вопрос,— не бесстрастная отговорка с кокетливым позированием перед камерой, а высказывания, идущие из глубины души, о своем, сокровенном, наболевшем, кровном. Фильмы, подобные «Почему?», как справедливо, мне кажется, заметил один из выступавших на состоявшейся во время фестиваля дискуссии,— это и не «синема» (кино) и не «верите» (правда).

Человек наших дней, его дела и заботы, его радости и горести, его свершения — вот что объединяло между собой лучшие документальные фильмы фестиваля, как отмеченные, так и не отмеченные наградой. Это и безыскусный, но пронизанный глубокой мыслью рассказ югославского режиссера Рудольфа Сремеца «Люди на колесах» — о вчерашних крестьянах, пополнивших рабочий класс Югославии, людях, проводящих по нескольку часов в день в пути; и показанный вне конкурса фильм американского режиссера Ричарда Ликока (он был членом жюри фестиваля) «Счастья вам, миссис Фишер!»— о матери пятерых детей, родившей «единовременно» еще пятерню, о заботах и повседневной жизни этой многочисленной трудовой семьи. Эти фильмы объединяет пристальное внимание их авторов к людям, задушевная интонация, отсутствие барабанной риторики. Были, к сожалению, на фестивале и фильмы, которые рассказывали о человеке походя, скороговоркой, как, например, китайский фильм «Поднебесные женщины», где на протяжении одной части авторы попытались рассказать и о женщинах-акробатках, и о женщинах, протягивающих провода высокого напряжения, и о женщинах-альпинистках, и о женщинах-летчицах. Все эти профессии оказались, по существу, лишь перечисленными в фильме.

Помимо документальных картин наиболее многочисленной категорией фильмов из числа показанных на фестивале была та, которая несколько неуклюже была названа в уставе фестиваля: «иные формы короткометражного фильма». В большинстве своем это были, по существу, сюжетно-игровые ленты. Две отлично сделанные, очень смешные и трогательные картины о детях показали французские кинематографисты (автор сценария и режиссер обеих картин Жан Даск). Английский фильм «Снег» (режиссер Годфри Джоунз) построен на стремительном и все более убыстряющемся чередовании коротких планов, показывающих борьбу железнодорожников со снежными заносами и движение поезда сквозь снег, вперед и вперед. Ритм монтажа, музыка, великолепные съемки — все это создает радостное, приподнятое ощущение вдохновенного и осмысленного человеческого труда, победы человека над природой.

Премию «Золотой вавельский дракон» (Вавель — древний королевский замок в Кракове) получил, как известно, в этой категории советский фильм «Тетка с фиалками» (автор сценария А. Гребнев, режиссер П. Любимов). Светлая и прозрачная интонация картины, ее оптимистическое мироощущение впрямую противостояли тем, правда очень немногим на фестивале, фильмам, где предметом своего изображения художники брали явления или факты, нарочито деформированные, искаженные. Таков, например, по-своему талантливо сделанный фильм «Нью-йоркские размышления» (название его можно перевести также: «Отражения Нью-Йорка»). Это случайно, хаотически отобранные повседневные картинки нью-йоркской жизни, снятые, однако, так, что они предстают как бы отраженными то ли в кривых зеркалах, то ли в изломах оконных витрин. Сопровождаемый электронной музыкой, фильм этот, по словам авторов аннотации к нему, «предназначен для каждого современно мыслящего зрителя». Не хочется, конечно, признаваться в своей старомодности, но столь же не хочется в данном случае причислять себя к этой вряд ли, кстати, существующей унылой сплошной когорте «современно мыслящих зрителей». Современность мысли — это прежде всего стремление постичь правду о человеке. Лучшие фильмы фестиваля еще раз доказали это.

Н. ИГНАТЬЕВА

Румынское кино сегодня

Обычно корреспонденции о фестивалях начинаются живописным описанием места действия и той оживленно-праздничной обстановки, в которой происходит смотр произведений искусства. Мне тоже трудно удержаться от рассказа о красотах Мамаи, где проходил первый фестиваль румынских фильмов, этого популярного и действительно отличного курорта Румынии, о нежной, тихой музыке моря, тактично сопровождавшей кинопросмотры, о ярком блеске небесных звезд — неизменных зрителей фестиваля... И все-таки я нарушу традицию — прежде всего из-за боязни настроить читателей на легкомысленно-курортный лад, что отнюдь не соответствовало атмосфере фестиваля фильмов Румынской Народной Республики.

Конечно, фестиваль, и тем более первый, — своего рода праздник румынских кинематографистов. Однако его устроители и участники не были склонны к излишней торжественности и помпе, фестиваль, скорее, отличала строгая деловитость. «Для нас это не парадная демонстрация успехов, — заметил один из кинодеятелей, подчеркивая рабочий характер фестиваля,— это открытое соревнование творческих сил, выявление наших возможностей».

Впервые за двадцать лет румынский кинематограф публично подводил некоторые итоги пройденного пути. И хотя в конкурсе участвовали лишь самые последние работы, по ним можно было составить представление (безусловно, далеко не исчерпывающее) об общем уровне румынского кино, о степени его профессионального мастерства и, главное, о его творческом потенциале.

Семь полнометражных художественных фильмов — это различные исторические отрезки времени, разные эпохи, разные проблемы. Далекое прошлое, отделенное от нас полутора веками, вторая мировая война, первые послевоенные годы, наконец, современность. Перед зрителями проходят картины национально-освободительной народной борьбы; предстает внутренний мир молодого человека, ищущего справедливость и правду, протестующего против бессмысленной кровавой бойни, навязанной фашизмом, и вступающего поэтому в конфликт с буржуазным обществом; экран рассказывает о сложных процессах в послевоенной жизни румынской деревни, а потом обращается к вопросам, которые занимают людей сегодня, на новом этапе строительства республики.

Будем откровенны: художественные достоинства показанных фильмов пока еще не позволяют говорить о завоевании подлинных высот искусства. «Болезни роста» дают о себе знать, и даже в лучших картинах обнаруживаешь слабости, характерные для румынского кино в целом. И тем не менее позиции, занятые румынскими кинематографистами, достигнутые ими успехи обнадеживают, открывая интересные творческие перспективы.

Открывший фестиваль фильм «Тудор» с достаточной выразительностью несет мысль об исконном стремлении народа быть свободным от притеснений эксплуататоров, от ига чужеземных захватчиков. Двухсерийная широкоэкранная картина переносит зрителей в начало XIX века, когда заключением Бухарестского договора закончилась русско-турецкая война. Война завершилась, но мир не наступил. Нарушая условия договора, беспардонно хозяйничают турки на румынской земле. Народу тяжко вдвойне: и от набегов турецких банд и от гнета и произвола бояр, стоящих у власти. Историческая ситуация такова, что неизбежен взрыв, вот-вот вспыхнет искра народного протеста...

Этот драматический материал сценарист Михня Георгиу и режиссер Лучиан Брату использовали для создания произведения эпического, где судьба героя тесно связана с судьбой народа, выдвинувшего его из своей среды. Бывший крестьянин, поручик Тудор Владимиреску прославился своими военными подвигами, чем обратил на себя внимание великого бана Брынковяну, который видит в Тудоре человека, способного организовать поход против турецкого владычества.

Но у Брынковяну узкие, корыстные цели: он хочет стать господарем Валахии. Тудор же понимает свою миссию куда шире — как долг перед родиной, как борьбу за национальную независимость страны. Столкновение этих интересов и образует конфликтный стержень фильма, определяет его сюжетное развитие.

В картине, в первой ее части, чувствуется стремление авторов увлечь зрителей чисто внешними перипетиями событий. Опасности путешествия Тудора в Вену, слежка за ним турецкого шпиона, укрытие в монастыре — все эти «приключенческие» элементы не кажутся столь необходимыми, ибо не помогают раскрытию образа, а лишь иллюстрируют такие качества героя, как смелость, находчивость, отвагу. Куда более значительны сцены, позволяющие проникнуть в суть характера, понять внутренние мотивы поступков, откликнуться на душевные движения Тудора.

Тудор назначен начальником таможенного поста на границе с Турцией. Он ревностно исполняет свои обязанности, охраняя страну от нападений турецких бандитов. Он ждет, что пойманных бандитов покарает закон. Но власти, ведущие двойственную политику, вовсе не заинтересованы в этом. Турок отпускают на свободу, и Тудор вынужден смириться с такой несправедливостью. Молча смотрит Тудор, как развязывают пленников, и в глазах его не боль, не обида, не чувство собственного бессилия — протест, решительный и непримиримый, читаем мы в ставшем вдруг суровым, жестким взоре.

Пепелище родной деревни, сожженной турками. Гибель матери. Безмерна тяжесть утраты. Однако не только о ней думает Тудор, глядя на разоренное село. «Надо соединить огоньки народного пламени в большой костер» — вот чем заняты мысли героя, шаг за шагом осознающего необходимость народного восстания.

Воплощая исторический образ, артист Эманоил Петруц исходит из жанра произведения, создает характер героический. Но Тудор не застывает в холодной монументальности, торжественной величавости некоего абстрактного символа народного героя — вы ощущаете постоянную работу мысли, биение сердца человека, для которого свобода страны, счастье народа действительно есть дело жизни.

Этот внутренний нерв — и во многих массовых сценах, динамично, продуманно решенных режиссером на широком экране, сценах, передающих свободолюбивый дух и могучую силу народную, движимую сознанием справедливости борьбы.

Масштабность замысла, стремление авторов поднять патриотическую тему и раскрыть ее во всей социальной заостренности было отмечено жюри: фильм «Тудор» получил главный приз фестиваля.

Решение жюри публика приняла весьма сочувственно: «Тудор» несомненно снискал симпатии зрительного зала. И все же нельзя не сказать о растянутости фильма, о нежелании (или неумении?) режиссера более компактно строить действие, тщательно выверяя ритм каждого эпизода, не останавливаясь подолгу на моментах второстепенных.

Это не частный недостаток одной картины, это беда и некоторых других румынских фильмов, просмотренных на фестивале или виденных ранее.

Скажем, «Чужой», один из наиболее значительных и интересных фильмов фестиваля, удостоенный специальной премии жюри, также страдает длиннотами, что не может не отразиться на восприятии произведения.

Основа фильм «Чужой» — широко известный роман Титуса Поповича. Картина не является робкой экранизацией, когда создатели фильма скрупулезно следуют за литературным первоисточником, считая необходимым воспроизводить страницу за страницей. Многоплановое построение романа, с многочисленными сюжетными ответвлениями, со множеством сложных индивидуальных судеб, не уложилось бы даже в рамки двухсерийной картины. Естественно, что Титус Попович, выступающий в качестве сценариста, и режиссер Михай Якоб отказались от механического перенесения сюжетной канвы книги на киноэкран и стали искать возможности иного, творческого переложения романа на язык кинематографа. Замечу, что они проявили строгость художников и трезвость кинематографистов в отборе литературного материала, удержавшись перед соблазном сохранить отдельные линии романа, сами по себе выигрышные и интересные, но угрожавшие загромоздить, чрезмерно осложнить развитие действия. Но вместе с тем авторы не избежали иллюстративности в изображении событий, отчего некоторые важные исторические факты оказались за кадром, не получили необходимого отражения и толкования на экране.

Действие фильма происходит в необычайно острый для Румынии момент. Это 1944 год. Год, когда крах фашизма, неизбежность разгрома гитлеровцев были предрешены. Когда Советская Армия вышла к государственной границе Румынии, а затем прорвала фронт у Ясс и двинулась по направлению к Бухаресту. Немецкие захватчики либо уничтожают, либо демонтируют крупные предприятия. Это усиливает сопротивление трудящихся, революционную борьбу народа, возглавляемого Коммунистической партией. В результате буржуазные партии, рассчитывавшие на оккупацию страны англо-американскими войсками, вынуждены подписать соглашение с партией коммунистов о создании национально-демократического блока. Все шире размах народного, коммунистического движения против фашистской диктатуры. Свергнут маршал Антонеску, румынские солдаты из союзников становятся врагами гитлеровской армии. Народ Румынии — на пути к новой жизни.

От авторов фильма требовалось немалое мастерство, чтобы достоверно и художественно ярко воплотить все противоречия эпохи, противоречия жизни, характеров, чтобы соединить «толчки истории» с личными движениями человеческой души, раскрыть через индивидуальные судьбы социальные особенности эпохи.

Думается, жанр социально-психологической драмы, заявленный создателями картины в первой ее серии, оказался плодотворным, ибо позволил сочетать думы, настроения и устремления времени с тонким анализом внутреннего мира человека, с глубоким постижением характеров. Строя фильм на развитии отношений главного героя, молодого Андрея



«Т у д о р». В центре Эманоил Петруц — Тудор





«Ч у ж о й». Штефан Чуботэрашу — Октавиан Сабин

«Ч у ж о й». Ирина Петреску — Соня, Штефан Иордаке — Андрей Сабин



Сабина, с окружающими, авторы «пропускают» через его образ все нити тогдашнего буржуазного общества: метания и поиски юноши происходят в реальной общественной среде. Не отвлеченные умозрительные проблемы мучают героя — действительность ставит перед ним вопросы, на которые Андрей упорно ищет ответа, ибо хочет «быть самим собой», а не приспосабливаться к миру, отравленному ядом демагогии, фальши и лжи. Сложен и труден путь героя в ряды тех, кто под руководством коммунистов ведет борьбу с фашизмом, за народную демократическую республику.

Режиссер Михай Якоб подробно и вместе с тем рельефно показывает судьбу Андрея Сабина, стараясь выделить в ней типические черты молодого поколения, изо всех сил стремящегося вырваться из атмосферы ханжества, цинизма, обывательщины, приблизиться к подлинной жизни и борьбе народа. Постановщику удается это прежде всего благодаря на редкость удачному выбору исполнителя центральной роли, дебютанта в кино, недавнего выпускника театрального института Штефана Иордаке. Хорошие внешние данные, видимо, крепкая профессиональная школа, а главное, способность к тонкому и острому психологическому рисунку, за которым чувствуешь глубокое осмысление характера в целом, — все это принесло успех молодому актеру, кстати, отмеченному за свою работу на последнем кинофестивале в Карловых Варах. Я беседовала со Штефаном Иордаке, и мне кажется, что увлеченное и по-настоящему серьезное, ответственное отношение к искусству, нежелание повторяться в одноплановых ролях, стремление решать новые художественные задачи являются залогом дальнейшего роста и выявления интереснейших возможностей артиста, в чьем творческом арсенале есть такой сложный образ, как Артуро Уи, сыгранный в дипломном спектакле.

Вообще характеры, отлично выписанные Т. Поповичем, нашли в фильме и выразительную режиссерскую трактовку и убедительное актерское воплощение. Рядом с молодыми артистами Штефаном Иордаке, Ириной Петреску, Шербаном Кантакузино, сыгравшими свои роли умно, с большим внутренним наполнением, показали себя опытными, превосходными мастерами Штефан Чуботэрашу, Джордже Калборяну, Корина Константинеску. Созданные ими образы, отражая сложности и противоречия жизни, индивидуальны в своих человеческих проявлениях, точны в социальных характеристиках.

Авторам картины безусловно удалось развенчать продажность и показной ура-патриотический дух румынской буржуазии, гнилое политиканство буржуазных партий. Здесь режиссер прибегает и к юмо-

ру, и к едкой иронии, и к злой сатире, проявляет фантазию и изобретательность.

К сожалению, несомненные достоинства фильма принадлежат в основном первой его серии. Во второй части Михай Якоб отказывается от избранного ранее жанра, стилистика произведения резко меняется — от психологической углубленности кинорассказа постановщик переходит к схематическим «обобщениям», тщательность и отработанность рисунка уступает место «крупным мазкам». Задача второй серии — показать нарастающую силу народного революционного движения, передать протест масс, единство и сплоченность пролетариата в его борьбе против фашистской диктатуры, за демократические свободы. И можно было бы в известной мере простить авторам стилистический разнобой, если бы избранными на сей раз средствами режиссер сумел раскрыть процесс важных исторических преобразований, его закономерность, его истоки, если бы за картинами происходящих на экране событий проступала их жизненная конкретность.

Но, увы, столь четкий прежде режиссерский почерк становится расплывчатым, детализация, разработка характеров и обстоятельств подменяется плакатностью, художественное осмысление фактов вытесняет поверхностная иллюстративность.

Обобщение не рождается на пустом месте, само по себе. Для того чтобы создать обобщенный образ революционного народа, мало показать в кадре запруженную людьми площадь или шагающих под флагами демонстрантов (сами по себе «массовки» очень хороши). Не подготовленные художественно, не являющиеся точным логическим завершением близких нам судеб героев, подобные сцены остаются мертвой иллюстрацией авторской мысли.

В первой части фильма режиссер шел от частного к общему, конструкция психологической драмы не ограничила возможности дать более широкую картину времени и событий. Вторая серия почти целиком состоит из общих мест, в ней не чувствуешь естественного течения жизни, не ощущаешь живой плоти реальных характеров. Бледной тенью промелькнула фигура заводского рабочего, встреча с которым сыграла такую важную роль в миропонимании Андрея. Эскизным наброском остался образ коммуниста Журки... И Андрей Сабин, подойдя к моменту, завершающему его сомнения и поиски, к истокам идейной зрелости, тоже теряет в индивидуальной яркости и непосредственности. Герой действует не сообразуясь с логикой характера, а по указке авторов.

Таковы просчеты и достижения этого, повторяю, в целом интересного фильма, просчеты тем более обидные, что они связаны со второй частью картины, на которой лежит серьезная идейная нагрузка.



«Клад у Старого Брода». Ион Керамитру — Ион, Марьяна Пожар — Аница



«Любовь одного вечера». Илину Томоровяну — Иляна (слева), Сильвия Попович — Мария

«Улыбка в разгаре лета». Себастьян Папаяни — Фэнице (слева)



Три фильма фестиваля познакомили нас с бытом и жизнью румынской деревни. «Клад у Старого Брода» восстанавливает события, происходившие в послевоенную пору. Два других — «Любовь одного вечера» и «Улыбка в разгаре лета» — рассказывают об устоях и нравах современного села.

В картине «Клад у Старого Брода» (сценарий В. Эм. Галана, режиссер Виктор Илиу) ощущаешь доскональное знание материала, веришь не только точности показанной обстановки, но и всей атмосфере действия, в которой властным хозяином чувствует себя кулак Присак, распустивший слух о своем несметном богатстве. Гнетущая сила хозяйского произвола. Натужный труд на не поддающейся обработке, сухой, каменистой земле. Горькое сознание бесправия и беззащитности. Все это передано режиссером в скупой и сдержанной форме, но с необходимым драматизмом. Мысль о тяжком существовании крестьян в первые послевоенные годы получает весьма выразительное подтверждение на экране, особенно в изображении жестокого стяжателя и эксплуататора Присака (артист Ш. Михэлеску-Брэила).

Однако авторам этого кажется мало. Они повторяют, варьируют одни и те же сцены. Пашет неподатливую землю крестьянин. Пашет снова — в другом ракурсе. Опять пашет — только на общем плане. Пала лошадь. Сухая шкура ее висит на таком же сухом, без единого листка дереве. Выразительный кадр, удачный образ. Но вот то же дерево снова на экране, теперь уже на нем две шкуры, а некоторое время спустя знакомое дерево еще несколько раз возникает перед нашими глазами.

Такие назойливые повторы и снижают воздействие найденного образа и нарочито замедляют повествование — вновь мы сталкиваемся с той затянутостью действия, о которой говорилось выше.

Авторы не ставили перед собой задачи раскрыть все значение преобразований на пути к социалистической деревне, они показали лишь самые зачатки нового — в психологии, в жизни крестьян. Документальность рассказа сделала его достоверным. Хотелось увидеть его и более увлекательным.

С тем же пожеланием приходится обращаться и к Хориа Попеску, поставившему по сценарию Алеку И. Гилия фильм «Любовь одного вечера». В его картине также немало необязательных эпизодов, замедленных проходов. Режиссер театральный, Попеску еще не обрел необходимую свободу кинематографического языка, он явно тяготеет к театральным мизансценам, к фронтальному построению кадра. Фильму не хватает динамики. Но при всех этих профессиональных просчетах «Любовь одного вечера», мне думается, найдет своего зрителя. Моральная проблема произведения, получившая живое воплощение прежде всего благодаря искренней, темпераментной игре Сильвии Попович и Санду Стикляру, не оставит равнодушными многих.

Фильм не только показывает проникновение нового в сознание людей, формирование новых этических отношений, он поднимает проблему истинно высокой нравственности человека социалистического общества, который должен быть безупречен во всем. В сцене разговора председателя колхоза со своим непутевым братом Михаем, в сцене народного «суда» над ним мысль эта поднимается до публицистического накала.

И наконец третий фильм о селе — «Улыбка в разгаре лета» (постановка Джео Саизеску).

Пусть меня извинят создатели этой ленты, но на протяжении всей картины улыбка, по-моему, фигурировала только лишь в названии комедии. Фильм оказался лишенным живого народного юмора, построенным по образцу давно уже уцененных стандартов, вобравшим штампы всех времен. Фильм попросту скучен, многие его эпизоды банальны и напоминают то олеографические картинки, то пародию на старые комические.

А ведь самый замысел сценариста Думитру Раду Попеску мог получить интересное комедийное решение и найти серьезное, поучительное толкование. Конфликт между людьми настоящего труда и человеком, пытающимся прожить «коммерцией», достаточно современен.

О нереализованном замысле приходится говорить и касаясь фильма «Он был моим другом» (сценарий Д. Гарабец и М. Мохора, режиссер Андрей Блайер). В новом доме отношения людей должны быть столь же чистыми и светлыми — так или примерно так формулируется основная мысль картины. Но на экране она получила весьма расплывчатое выражение и прежде всего потому, что авторы не сумели выделить главное, сосредоточить на нем внимание и отмести ненужные, третьестепенные линии сюжета. Намечаются немаловажные, любопытные ситуации, но, как правило, решаются они банально, неинтересно, а порой и просто запутанно. Заявка на героическую биографию центрального персонажа, по существу, остается только заявкой — повисшим в воздухе прологом.

Непонятно не только то, почему фильм участвовал в конкурсе фестиваля, но и почему остались незамеченными при запуске в производство слишком явные слабости сценария.

Среди художественных картин фестиваля особняком стоит картина Иона Попеску-Гопо «Шаги к Луне». Это вторая игровая лента, созданная хорошо нам знакомым и широко известным мастером, вторая «измена» милым и трогательным мультичеловечкам, завоевавшим всемирное признание.

«Чудесное путешествие в прошлое и в межзвездное пространство» — так определяет Попеску-Гопо свой фильм-ревю, где в забавной форме воспроизводятся тысячелетние усилия человека оторваться от Земли и покорить космическое пространство. Некий Мечтатель (артист Раду Белиган) оказывается на космической станции за несколько минут до взлета ракеты на Луну. Волей случая он совершает воображаемое путешествие и встречается с Прометеем, с Галилео Галилеем, Леонардо да Винчи, с авторами и героями литературных произведений о фантастических полетах на Луну.

Как всегда у Гопо, и здесь немало выдумки, творческой фантазии, веселого юмора. И все-таки с грустью вспоминаешь маленьких, брошенных на произвол судьбы, осиротевших человечков! Потому что в мультипликациях Попеску-Гопо помимо неистощимой изобретательности, оригинальности приема, неожиданности решений всегда присутствовала ясная, острая мысль.

В последней картине как-то не ощущаешь значительности темы, необходимости художника высказаться по данному поводу...

Впрочем, может быть, эта грусть напрасна. Может быть, упорные эксперименты Попеску-Гопо — а он по-завидному настойчив в своей работе — лишь разбег к новому оригинальному произведению, к новому шагу в искусстве?

●

Поиски. Это слово я часто слышала, когда разговор заходил о румынском документальном кино, где сегодня особое оживление, пора не только смелой разведки нового, но и интересных открытий. И действительно, документальные фильмы фестиваля (разумеется, не все, были среди них и слабые ленты) принесли с собой немало свежего, самобытного, подлинно талантливого.

Интересно посмотреть, как работают люди, труд которых протекает не в многолюдных заводских цехах, не на полях, не в школах, а в полном одиночестве? Да, безусловно, тем более что автор картины, удостоенной специальной премии жюри, — «Повсюду трудятся люди» (сценарий и постановка Яна Петровича) — ведет нас в железнодорожный туннель к путевому обходчику, к механику морского маяка, на горную вершину — к метеорологу. Но даже не столько романтикой труда привлекает нас этот небольшой, скромный фильм, сколько удивительно любовным отношением к своим героям, о которых рассказывается с уважительной и чуть горделивой интонацией.

Спокойно работают люди, испытывая чувство удовлетворения и радости от сознания исполненного долга. Это сегодня. А каких-нибудь тридцать лет назад



«Шаги к Луне»

труд вовсе не был источником счастья, он был тяжкой, мучительной необходимостью.

В фильме «Кожевники» воспроизведены выразительные иллюстрации художника Жюля Перахима к очеркам известного румынского публициста Джео Богза, датированным 1934 годом. Мы видим, как протекала работа на кожевенном предприятии буржуазной Румынии. Шесть месяцев — и больше не выдерживал организм, происходила смена рабочих, а спустя полгода и их выбрасывала фабрика, выжав все соки...

Фильм «Кожевники» (авторы картины Я. Шаш и М. Ильешу), получивший премию фестиваля за лучший репортаж, использует прием контраста: текст подлинных статей Джео Богзы, поданный как воспоминания писателя, сопровождаемый графикой Перахима, накладывается на изображение современного кожевенного комбината. Старое сталкивается с новым, ручной труд — с последними достижениями техники, и эффект от такого сопоставления огромный. Уже не нужны никакие комментарии — слишком нагляден подлинно документальный материал.

В картине «Кожевники» — строгость, четкость, лаконичность средств. В «Песне воспоминаний» царствует поэзия — ведь это дань уважения к памяти выдающегося румынского писателя Михаила Садовяну. Фильм представляет собой попытку дать своеобразный творческий портрет писателя через отражение его произведений на экране. Но не только образ художника складывается из оживших иллюстраций, выбранных с точным ощущением колорита и настроения произведения, его идейной направлен-

ности. Перед нами возникает исторический путь румынского народа, встают великие потрясения мира.

...Горит земля, и в отсвете пожарищ, разожженных хищными чужеземными ордами, лица крестьян — суровые и сосредоточенные, вобравшие всю печаль и горе простого люда.

...Все ближе и ближе строевой шаг немецкой колонны — и невидимыми солдатскими сапогами — полоса за полосой — вытаптываются посевы. И слышатся слова Садовяну: «... из мрака пещер неожиданно вышли те, кто искал себе учителей света среди слепых, проводников — среди безногих...»

За лучший документальный фильм получила премию «Песнь воспоминаний» (сценарий К. Митру, режиссер Г. Хорват), а также картина «Джордже Джорджеску» режиссера Пауля Барбанегра. Отличный фильм! Он захватывает внутренней экспрессией, умелым сочетанием изобразительного и музыкального образа, живой мыслью. Автору удалось не только создать вдохновенный портрет художника — известного дирижера Джордже Джорджеску, но и показать его нелегкий, напряженный труд. Камера фиксирует разные моменты творчества — перед нами волевое лицо дирижера, подчиняющего себе огромный оркестр, заражающего своим темпераментом музыкантов. Но вот оно словно бы застыло, ушло в мир звуков, глубоких раздумий... И раздумья эти преодолели рампу, перешли в зрительный зал, установив незримую и трепетную связь между исполнителями и слушателями.

Еще один фильм — экспериментальный. «Память розы» назвал его автор С. Николеску. На экране только цветы, но и с их помощью, оказывается, можно передать хронику событий прошлого: пластический образ в соединении с выразительным звуковым фоном напоминает о губительной силе фашизма.

Как видим, фильмы очень разные и все интересные, свидетельствующие о серьезных исканиях румынских документалистов. Поэтому особенно было досадно наблюдать по соседству с ними претенциозную, но бессодержательную ленту «Дороги» или такой ординарный киноочерк, как «Глаза моего города», который не только весьма беспомощен в отборе и подаче материала, но, главное, не передает всей красоты Бухареста — и его старых живописных уголков и великолепных новых кварталов...

К счастью, не эти работы определяют лицо румынской документалистики, которая, шагая в ногу с жизнью, ищет яркие, современные средства воплощения.

●

Десять дней знакомства с румынской кинематографией. Конечно, этого мало для того, чтобы делать серьезные обобщения. Быть может, что-то существенное осталось «за бортом», проскользнуло незамеченным...

Во всяком случае, все критические замечания продиктованы прежде всего верой в интересное будущее румынского киноискусства, верой в его художников, чуждых самоуспокоенности, энергичных, активных в творчестве, увлеченных своим делом. Таким людям открыты новые пути.

«КАРБИД И ЩАВЕЛЬ»

(ГДР)



Года два назад в Москву на премьеру телевизионного фильма «Совесть пробуждается» приезжала из Германской Демократической Республики группа создателей этой картины.

Среди гостей был актер Эрвин Гешоннек — человек с интересной творческой биографией и не менее интересной биографией жизненной. Советские зрители знают его по фильмам «Люди с крыльями», «Пять патронных гильз», «Голый среди волков» и многим другим. Актер необыкновенно широкого диапазона, Гешоннек в названных выше картинах сыграл роли коммунистов, руководителей антифашистской борьбы, людей, которых он хорошо знал и в дофашистской Германии и в годы нацизма, когда был узником гитлеровских концлагерей. Образы эти были настолько «естественны» для Гешоннека, в прошлом участника группы Сопротивления в одном из лагерей, что, играя их, актер в какой-то степени играл и самого себя. Но Гешоннек не был до конца удовлетворен этой «типажной» однотонностью, как раньше, бывало, тяготился тем, что ему сплошь и рядом приходилось играть «злодеев»: диверсантов, убийц и прочих «обломков» прошлого.

На приеме, устроенном в посольстве ГДР для представителей советской прессы, Гешоннеку, как всегда в таких случаях, был задан стереотипный вопрос: «Над чем работаете?»

Покосившись на сидевшего рядом сценариста Ганса Олива, Гешоннек ответил смущенно: «Пытаемся вот с Гансом и режиссером Франком Бейером делать комедию. Вроде получается». За смущенностью актера нетрудно было увидеть, что означает для него эта работа. А означала она для всех создателей фильма многое. Лично для него — борьбу с привычным экранным амплуа (в театре это он делал с первых шагов). Для всего же коллектива творцов картины — попытку создать комедию, в основе которой будет ж и з н ь. Жизнь, а не придуманная наспех историйка о злоключениях жены, которая хочет петь, и мужа, который почему-то против. Подобного рода штампованные и далекие от жизни комедии, к сожалению, нередко выпускались за последние годы кинематографистами ГДР. Это было тем более обидно, что они доказали свое умение создавать умные и по-настоящему смешные комедии на значительном материале (сатирическая комедия «Капитан из Кельна», например).

И вот наконец на экране — настоящая комедия. Остроумная, с подлинно народной основой. Та первая ласточка, которая внушает надежду на весну — самое веселое время года,— хотя, как известно, самой весны еще не делает.

...Время действия — май сорок пятого, место действия — дороги побежденной Германии. Разруха, голод, гибель близких, оккупация, неизвестность в будущем... «Германия, год нулевой»... Скажем прямо, для комедии обстоятельства мало подходящие. И тем не менее комедия! Комедия веселая, оптимистическая, правдивая. Комедия, в которой нет ни грана пошлости, а грубоватый юмор вызывает в памяти героев народных юмористических притч и повествования о Тиле Ойленшпигеле.

Одиссея слесаря Калле Блюхера, отправившегося из Дрездена в Виттенберг добывать карбид, необходимый для восстановления сигаретной фабрики (сам он, по иронии судьбы, некурящий), стала как бы поводом для юмористического показа некоторых сторон жизни и быта Германии той поры. Калле Блюхер без большой охоты предпринял это путешествие. Но доводы его друзей-рабочих — доводы один другого крепче — убедили этого не очень молодого, но еще довольно сильного и любящего показать свою силу мужчину (вспомните, как играет он бицепсами перед вожделенно заглядевшейся на него вдовушкой-заводчицей), что только он один сможет выполнить это задание. Вот они, эти доводы. Во-первых, на карбидном заводе работает его шурин. Во-вторых, Калле холост, значит, никаких забот о семье. И наконец, самое главное — Калле вегетарианец, следовательно, о еде может не заботиться: здесь грибок, там щавелек — и сыт.

В журнале «Фильмшпигель» (№ 6 за 1964 год) под рубрикой «Мнения» приводятся строки из читательских писем. Большинство зрителей ГДР восторженно приняли картину Олива — Бейера — Гешоннека: «Калле — ты восхитителен», «Юмор — на улице», «Без розовых очков»— так считают зрители. «Веселый, жизнерадостный, оптимистический»— мнение критики.

Однако есть и другие голоса. Оставим в стороне наивные рассуждения о том, что слишком, дескать, легкомысленными показаны в картине немецкие женщины (что подумают о нас зарубежные зрители?— испуганно вопрошает Ильзе Рихтер из Дрездена). Приведем высказывания и упреки более серьезные. Имеют ли право мастера искусств, обращаясь к столь драматическому периоду в истории страны, создавать на этом материале комедию? Что смешного в том, что для того чтобы достать хотя бы пару бочек карбида, герой фильма должен добираться из Дрездена в Виттенберг и затем с такими трудностями обратно в Дрезден?

Можно было бы попытаться решить этот спор теоретически, приведя хотя бы, например, высказывания Маркса о том, что человечество, смеясь,

расстается со своим прошлым. Но споры редко решаются убедительно с помощью цитат. Обратимся лучше к практике.

Лучше всего убеждает в неосновательности приведенного опасения сам фильм. Реалистический по своей основе, по ситуациям, по образам людей, с которыми приходится сталкиваться герою (здесь и хитроватый советский капитан, и оперный певец, и простофиля-американец, и молодящаяся вдовушка Клара, и добрая девица Карла, и кучер катафалка, и многие другие), этот фильм показывает жизнь Германии той поры без всяких прикрас. Чем же высечен огонь комедии из далеко не комедийных, с точки зрения самого героя, ситуаций? Тем, что авторы смотрят на события почти двадцатилетней давности именно с точки зрения героя, простого рабочего, но не того, каким он был в сорок пятом году, когда многого еще не понимал, а того, каков он есть в году шестьдесят четвертом. Авторы ни в коем случае не становятся над героем, они идут как бы вровень с ним и с ним же вместе посмеиваются над всеми его злоключениями, ненужными страхами и нелепыми ошибками.

Калле Блюхер в исполнении Гешоннека (заметим кстати, что роль написана Гансом Олива специально для этого актера) — человек по натуре общественный, делающий то, что нужно другим, в чем у него самого личной заинтересованности вроде и нет. Духовная красота этого человека, несознаваемая им самим,— в его бескорыстном стремлении во что бы то ни стало доставить карбид в Дрезден. Ну а для этого он готов на все, вплоть до того, чтобы продать часть карбида на черном рынке, или перехитрить советского хозяйственника, подсунув ему вместо карбида бочку с известкой, или вероломно надуть американца, захватив его моторку.

В седьмом номере журнала «Искусство кино» помещена статья американского режиссера Фрэнка Капры «Разучились ли мы смеяться?». Разбирая механизм смешного, признанный мастер комедии очень точно подметил, что наиболее безошибочна для смеха ситуация, когда зритель знает больше, чем герой, попадающий в смешное положение.

Говорят, что путь к сердцу мужчины лежит через его желудок. Желая «приручить» Калле, вдовушка Клара (Манья Беренс) мчится к мяснику. Обменивает свою драгоценную брошь на различные яства: тут и ветчина, и колбаса, и мясные консервы. А мы смеемся, потому что знаем: все ее хлопоты напрасны, ведь Калле — вегетарианец.

...По шоссе, оглашая немецкую землю разудалой «Калинкой-малинкой», мчатся на подводах русские солдаты. Испуганный Калле прячется в кусты. Казалось бы, ничего смешного в этом нет. Но мы смеемся, потому что знаем то, чего не знал в те годы Калле, не мог знать: незачем ему, рабочему, прятаться от русских, ничего плохого они ему не сделают. Здесь знание зрителей не из сюжета почерпнуто: зритель старше героя на двадцать лет.

Рассказывая о драматическом периоде в судьбе своей родины, авторы полны оптимизма, потому что знают, что будет дальше с их героями, потому что уверены в их завтрашнем дне (для зрителей — уже сегодняшнем) в новой, рабоче-крестьянской Германии. Именно исторический оптимизм позволил им создать комедию на, казалось бы, противопоказанном для этой цели материале.

М. Сулькин

«ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА»

(Италия)



Самые крупные таланты итальянского кино объединились в фильме «Вчера, сегодня, завтра»: Витторио Де Сика, София Лорен, Марчелло Мастроянни, Чезаре Дзаваттини и Эдуардо Де Филиппо. Фильм пользуется успехом: по сумме кассовых сборов он идет на первом месте среди последней итальянской кинопродукции, уступая лишь двум-трем американским «суперколоссам».

В творчестве Де Сика — одного из зачинателей и наиболее характерных представителей неореализма — параллельно развиваются две линии. Одна — фильмы типа знаменитой трилогии об «униженных и оскорбленных» послевоенной Италии — «Шуша», «Похитители велосипедов», «Умберто Д.», к которой впоследствии прибавился фильм «Крыша». Эту же «серьезную» линию продолжили два его антифашистских и антивоенных фильма — «Чочара» и «Альтонские узники». Другая линия в творчестве Де Сика — столь же остро обличительная — это парадоксальная, остроумная сатирическая кинокомедия. Начало ей было положено «Чудом в Милане», за которым много лет спустя последовал «Страшный суд», а недавно «Бум».

Все те фильмы Де Сика, о которых мы упомянули, независимо от их достоинств и недостатков, объединяет одна общая черта — их гражданственность, заложенный в них заряд обличения и протеста. Но в творчестве режиссера есть еще одно направление. Это фильмы-компромиссы, фильмы-гибриды, в которых режиссер с переменным успехом пытается совместить определенные социальные и моральные моменты и художественные требования с требованиями коммерческого порядка, погоней за кассовым сбором. (Не будем упрекать режиссера: итальянским кинематографистам надо думать и об этом.) Примером неудачной попытки, предпринятой режиссером в этом направлении, был поставленный лет

десять назад фильм «Вокзал Термини». Гораздо более успешной попыткой на пути создания «зрелищного» фильма (в отличие от «фильма идей») была картина в эпизодах—«Золото Неаполя». Будучи в целом «коммерческой», она вместе с тем отличалась подлинно народным и демократическим характером. Де Сика, живший в детстве в Неаполе, показал в ней, неизменно проявляя хороший вкус и глубокое знание народного быта, различные сценки — то веселые, то меланхолично-грустные, то сентиментально-трогательные—неаполитанской жизни, вывел различные типы жителей этого города, у которых нет иного «золота», кроме их добрых сердец. Именно в этом фильме режиссер впервые «открыл» Софию Лорен, задорно и жизнерадостно сыгравшую роль молоденькой торговки «пиццей».

Фильм «Вчера, сегодня, завтра» по своему характеру, пожалуй, более всего напоминает как раз эту картину, поставленную режиссером в середине 50-х годов — в период одного из наиболее глубоких кризисов итальянского прогрессивного кино. Это тоже фильм, в котором художник идет на компромисс с продюсером, но старается, чтобы этот компромисс был как можно более достойным, почетным — одним словом, чтобы это был компромисс, а не безоговорочная капитуляция.

Как острит Дзаваттини, они с Де Сика словно кофе с молоком: их можно употреблять и порознь и вместе. В качестве сценариста первого, «неаполитанского» эпизода фильма «Вчера, сегодня, завтра» Де Сика пригласил не Дзаваттини, а певца Неаполя Эдуардо Де Филиппо. Сценарии двух других эпизодов написаны Дзаваттини.

Первый эпизод называется «Аделина». Аделина Сбаратти — молодая неаполитанка, которая вынуждена торговать контрабандными сигаретами, чтобы содержать детишек и постоянно сидящего без работы мужа Кармине. Полиция облагает ее большим штрафом, но денег у нее нет, и полицейские приезжают описать имущество. Но соседи Аделины вовремя успевают спрятать у себя весь нехитрый скарб, и полицейские видят в ее бедном жилище лишь голые стены. Стоит полицейской машине свернуть за угол, и вот соседи на веревках уже спускают из окон мебель Аделины... Однако за неуплату штрафа грозит тюремное заключение, и неунывающая Аделина впервые серьезно задумывается над тем, что же ей делать. Выход подсказывает сосед — крючкотвор-адвокат: для женщины единственное средство хотя бы временно спастись от тюрьмы — это родить ребенка. И вот семья Аделины и Кармине начинает расти с невероятной быстротой — за пять лет один за другим появляются на свет семеро детей. В тесной комнатке, дверь которой выходит прямо на улицу, детские кроватки громоздятся уже в два этажа, и бедный Кармине совсем теряет покой — от детского крика и возни он не может даже хорошенько выспаться. К тому же он постоянно недоедает, так что... об очередном ребенке не может быть и речи. Аделина отваживается было на крайнее средство — изменить мужу с его лучшим приятелем, однако в последний момент решает, что лучше попасть за решетку, чем обмануть мужа, и, забрав детей поменьше, отправляется в тюрьму. Об этом немедленно узнает весь квартал, и повсюду — в кафе, на рынке, на улицах — начинается сбор средств для уплаты штрафа и выкупа Аделины из тюрьмы. Ее освобождение превращается в веселый праздник всего квартала. Это торжество дружбы, победа солидарности простых людей. Но жизнь Аделины не меняется — в первую же ночь после возвращения домой подруги зовут ее за новой партией контрабанды.

В своей основе фарсовая ситуация обыграна сценаристом и режиссером тонко и ненавязчиво. Весь эпизод выдержан в едином ритме и стиле: комедийное переплетается с патетическим, веселая жизнерадостность — с иронией и скрытой горечью. Глубокое знание неаполитанских нравов позволило Эдуардо Де Филиппо создать правдивую драматургическую основу, жизненные персонажи, удивительно живо и тщательно обрисовать среду, фон, на котором развертывается трагикомичная история Аделины. В этом эпизоде Де Сика доказал, что его творческие силы нисколько не оскудели. Вновь и с неменьшей силой повторяется в фильме тема человеческой солидарности, впервые прозвучавшая в финале «Крыши».

Но все же более всего эпизод обязан своим успехом Софии Лорен. Ее Аделина — растрепанная, в кое-как застегнутом платье, с торчащим животом — образ поразительной силы и достоверности, необыкновенно жизненный и привлекательный. Простая неаполитанская женщина, Аделина энергична и жизнелюбива, она умеет быть и гневной и нежной, ее знают и любят соседи, весь квартал. Если исполнение роли торговки «пиццей» в «Золоте Неаполя» когда-то принесло Лорен впервые известность, то эта роль упрочила ее славу второй после Анны Маньяни актрисы итальянского кино.

Во второй новелле, называющейся «Анна», София Лорен из простой неаполитанки превращается в изнывающую от переполняющей ее скуки жену миланского богача, а на смену нищим старым кварталам Неаполя приходят окрестности столицы итальянского «экономического чуда»— богатого и современного Милана. В основу эпизода положен один из последних рассказов Альберто Моравиа «Слишком богата». Однако эпизод этот лишен подлинно кинематографических открытий — рассказ перенесен на экран с известной долей иллюстративности.

В третьем эпизоде «Мара» дело происходит в Риме. Если по схеме создателей фильма Неаполь — это нищета и золото человеческих сердец, а современный Милан — богатство и сердечная черствость, то характерными моментами жизни Рима — столицы Италии и католической церкви,— чуть ли не символами «вечного города» являются грех и религия. Из светской дамы Лорен преображается в девицу легкого поведения Мару, принимающую в своей крошечной, но уютной квартирке в самом сердце старого Рима богатых клиентов. Марчелло Мастроянни, выступающий как партнер Софии Лорен во всех трех эпизодах, играет здесь одного из «гостей» Мары — приехавшего из Болоньи богатого шалопая, которого отец прислал в столицу хлопотать в министерстве о каком-то деле. Эта новелла, сценарий которой написан также Дзаваттини, поставлена Де Сика с истинно боккаччевской сочностью и веселостью. Режиссер избавляется здесь от некоторой искусственности, чувствовавшейся в предыдущей новелле, обретает непосредственность, легкость, живость. Если «Аделина» — словно продолжение, развитие новелл из «Золота Неаполя», то «Мара» — как бы продолжение и развитие новеллы «Лотерея», созданной Де Сика и Дзаваттини в фильме нескольких режиссеров «Боккаччо 1970», где Лорен исполняла роль, близкую к роли Мары.

...В то время как Мара ждет Рускони, ее видит с терраски соседней мансарды молодой парень, который собирается поступать в семинарию. Красота девушки настолько его очаровывает, что он готов отказаться от духовной карьеры и решает назначить прелестной блуднице свидание. Его бабушка в ужасе — рушатся все ее планы о безбедном будущем внука-священника. Позабыв о своей неприязни к Маре, старуха умоляет ее не губить мальчика, спасти его душу. И вот Мара, вместо того чтобы уделять внимание богатому клиенту, возится с мальчишкой, вместе с бабкой и дедом уговаривая его не отказываться от духовной карьеры, и даже заставляет Рускони тоже воздействовать на юношу. Наконец, когда того чуть ли не насильно дед и бабка уводят в семинарию, и Мара, оставшись вдвоем с Рускони, уже готова упасть в его объятия, она вдруг вспоминает о данном ею утром обете соблюдать в течение недели целомудрие, если парень поступит в семинарию... Разочарованному Рускони остается только вместе с Марой помолиться за будущего священника, не сбившегося благодаря ей с пути праведного.

Несмотря на все свое легкомыслие, третий эпизод фильма в какой-то мере отражает определенные социально-моральные и эстетические установки Дзаваттини в настоящее время: его стремление собрать воедино в фильме-«винегрете», ярком и насыщенном, интересном как зрелище, целый ряд различных наблюдений, впечатлений, раздумий, рисующих современную повседневную итальянскую жизнь.

Де Сика, конечно, не обольщен коммерческим успехом своего фильма. Он ждет возможности вернуться на позиции подлинного реалистического искусства. Режиссер ощущает, что нынешняя мода — так он называет фильмы об отчуждении и одиночестве, фильмы-воспоминания и фильмы-исповеди — уже кончается. Одной из первых жертв этой «моды» был сам Де Сика. Его последнее «серьезное» произведение—«Альтонские узники»—подверглось в буржуазной печати не какому-либо критическому анализу, а уничтожающему разгрому — антифашистские и антивоенные, словом, гражданские мотивы этого фильма не могли понравиться снобам, гоняющимся за последним криком киномоды.

«В послевоенные годы,— сказал Де Сика в интервью газете «Унита»,— кровь у нас кипела от возмущения при мысли о язвах, разъедающих жизнь нашей страны, и мы не в силах были подавить чувство собственной вины. Поэтому нам казалось правильным дать тем, кто страдал от несправедливости, в качестве хотя бы какой-то компенсации за их страдания наши фильмы. Так же и сегодня мы готовы это сделать. Но разве кто-нибудь нас поддержит? Тот, кто попробует пойти на это, рискует прослыть скучным человеком».

Рискуя прослыть «скучным человеком», режиссер упорно говорит о своем новом замысле — поставить фильм по повести Флобера «Простое сердце»— реалистический фильм о жизни простой, ничем не примечательной женщины, служанки, с добрым и верным сердцем. В этом намерении Де Сика — целая программа. Режиссер дал себе передышку, позволил себе уйти на некоторое время в «отпуск», но его веселые каникулы несколько затянулись, правда, по обстоятельствам, во многом от него не зависящим. Теперь он жаждет возвратиться к настоящей работе.

Г. Богемский

«ОБВИНЯЕМЫЙ»

(Чехословакия)



В прошлом году на чехословацких экранах появились два фильма, каждый из которых был поставлен двумя режиссерами Яном Кадаром и Эльмаром Клосом. Один из этих фильмов был сделан в 1963 году, другой на пять лет раньше. Назывались они «Смерть зовется Энгельхен» и «Третье желание».

Фильм «Третье желание» Кадар и Клос сняли в 1958 году по сценарию Вратислава Блажека. Впоследствии драматург переработал сценарий в пьесу, шедшую с большим успехом на сценах Чехословакии и нашедшую также признание за рубежом (в частности, и в Советском Союзе).

Этот фильм, с острым комедийно-сатирическим сюжетом, удался режиссерам. Они создали сатиру, которая прежде всего обращалась к совести человека нашего общества с вопросом: а как бы ты поступил на месте героя фильма? Встал бы на защиту того, кого несправедливо преследовали, или побоялся заступиться, потому что рисковал бы своим положением и удобствами, потому что в борьбе за правду и ты мог бы временно оказаться побежденным? Поступил бы ты по голосу совести или искал бы для себя аргументы, оправдывающие трусливое молчание по отношению к бесправию?

Этот вопрос, адресованный зрителю и касающийся недостатков нашей жизни, был поставлен по-боевому и очень действенно. Фильм кончается в момент внутренней борьбы, в момент колебаний, когда герой знает, как он должен поступить, но в то же время колеблется, понимая рискованность борьбы. Фильм кончается именно в ту минуту, когда герой должен решить для себя, на что он способен, каковы его человеческие качества, сохранил ли он чувство чести. Но хотя судьба героя не дает ответа на вопрос, на него совершенно определенно отвечает фильм в целом. Сценарист Блажек и режиссеры Кадар и Клос выражают свою точку зрения совершенно ясно. Не вызывает сомнений, как они хотят, чтобы герой поступил в данной ситуации, если он стремится сохранить совесть коммуниста, если он не хочет стать мещанином с партийным билетом в кармане. Было совершенно ясно, что фильм возник именно для того, чтобы сломить равнодушие,

которое многие проявляли, встречаясь с бесправием, из-за страха за свое благополучие. Фильм атаковал мещанство во всех его проявлениях и формах, доказывая, что в нашем обществе за беззаконие ответствен не только тот, кто его допускает, но и тот, кто, может быть, даже внутренне возмущается, но мирится с беззаконием.

Фильм «Третье желание» в тот период, когда он был сделан, к сожалению, наткнулся на ряд препятствий. Дело обернулось так, что фильм, борющийся против мещанства, сам был обвинен в мещанской критике нашего общества. Незавершенность судьбы героя, то, что картина кончается в момент, когда герой должен на что-то решиться,— все это трактовалось как нерешительность и колебания самих авторов, как их идейная ошибка. Такое заключение и некоторые детали, показавшиеся двусмысленными, привели к тому, что фильм не вышел на экран, Кадар и Клос долгое время не работали над художественными фильмами. Только после XII съезда Коммунистической партии Чехословакии была разрешена демонстрация этой картины.

Почему я вспомнил о фильме «Третье желание» в статье, посвященной последнему фильму Кадара и Клоса «Обвиняемый»? Прежде всего потому, чтобы хоть на одном примере показать, что эти режиссеры всегда искали живые и острые общественные проблемы, что они их затрагивали и тогда, когда это было связано с риском, когда необходимо было сознательно ринуться в бой против инерции старых эстетических норм и концепций. (То, что произошло с фильмом «Третье желание», было связано с догматическими представлениями о характере социалистической сатиры: те, кто критиковал картину, не поняли, что поставленный вопрос зачастую производит на зрителя большее впечатление, чем готовый ответ.) Клос и Кадар несколько раз в своей многолетней работе натыкались на стену предрассудков, но никогда эти препятствия не приводили их к мысли, что нужно искать более легкий путь в искусстве. В этом видна ответственность художников-коммунистов, которая пронизывает все их творчество — от «Похищения» до «Обвиняемого»,— направленное на то, чтобы фильм принимал максимальное участие в общественной жизни.

После «Третьего желания» оба режиссера сделали интересный полиэкранный фильм «Молодость», посвященный пятнадцатилетию освобождения Чехословакии. Затем сняли «Смерть зовется Энгельхен», где обратились к периоду войны или, точнее, к внутренней драме партизана, раненного накануне освобождения. Находясь на больничной койке между жизнью и смертью, партизан чувствует необходимость внутренне рассчитаться с тем, что в нем оставила война, чтобы жить дальше. В романе Мнячко, положенном в основу фильма, режиссеры распознали новый подход к военной теме, распознали философское осмысление опыта войны, которое и дало им ключ к решению фильма. Их фильм — это не иллюстрация военных событий, а произведение художников, осмысляющих в новом аспекте проблематику военных лет.

После завершения фильма «Смерть зовется Энгельхен» Кадар и Клос в том же году начали снимать фильм «Обвиняемый». В сюжетную основу фильма была положена новелла журналистки Ленки Гашковой о судьбе директора строительства большой электростанции, оказавшегося на скамье подсудимых. Новелла привлекала актуальностью жизненного материала. Но одновременно она вызывала желание полемизировать с автором. Поэтому работа над сценарием, который вместе с режиссерами писал сценарист Владимир Валента, шла по двум линиям. Во-первых, они устранили из сюжета все, что не было основным в новелле, исключили отступления, которые не относились к сильным сторонам произведения и касались личной жизни героев. Они сосредоточили свое внимание точно и последовательно на сути противоречий, приведших директора-коммуниста, человека бескомпромиссного и честного, на скамью подсудимых. Они решили показать всю судьбу директора Кудрны на протяжении судебного процесса, в столкновении фактов и взглядов, которые выявились на суде. Во-вторых, они искали свое решение событий, свой ответ на основную проблему. Они сами говорили, что материал был целиком «схвачен» лишь тогда, когда они нашли свою точку зрения, свою концепцию.

Как я уже говорил, действие всего фильма протекает в зале суда в нескольких небольших сценках (некоторые из них ретроспективны — раскрывают нам прошлое героя). На скамье подсудимых сидит директор строительства Благовицкой электростанции Кудрна и два его бывших подчиненных. Их обвиняют в расхищении государственного имущества. Оба бывших сотрудника Кудрны приписывали незаконные премиальные и брали часть себе. Кудрна не знал об этой их деятельности, но поскольку он доверял своим сотрудникам и не мог из-за огромной работы по строительству станции проверять правильность финансовых отчетов, то механически подписывал приказы о выплате премиальных.

Кудрна обвиняется и в том, что он злоупотреблял системой так называемых заключительных премий на строительстве, которые установил с разрешения вышестоящих органов. Но желая ускорить работу, Кудрна выплачивал премии в зависимости от потребностей строительства, а не согласуясь с установленными нормами, которые пришли в противоречие с объективными законами экономики. Следовательно, он, с точки зрения буквы закона, допустил преступление. Но здесь возникает парадоксальная ситуация: используя премии и награды, Кудрна смог быстрее закончить строительство и сэкономить обществу во много раз большую сумму, чем та, за которую его посадили на скамью подсудимых. Этот честный работник, старый член партии просто выполнил свой долг, успешно довел строительство до конца. Придерживайся он существующих норм выплаты, строительство задержалось бы, что нанесло бы большой урон обществу.

В ходе судебного процесса становится ясно, что Кудрна не имел понятия о жульнической деятельности некоторых сотрудников и что сам он стоит вне всяких подозрений. Процесс доказывает бессмысленность системы, при которой директор должен подписывать каждый финансовый документ, хотя совершенно исключается возможность, чтобы он мог этим заниматься, и на практике ему ничего другого не остается, как полагаться на честность своих подчиненных. Ход судебного процесса в дальнейшем убеждает, что Кудрна системой заключительных премий сократил срок строительства, каждый день которого стоил два миллиона крон, и сэкономил для общества огромную сумму. Все это говорит в его пользу. Автор новеллы, несмотря на это, признавала директора виновным: он преступил закон.

Кадар и Клос вместе с Владимиром Валентой отвергли такой вывод. Правда, в их фильме суд признает Кудрну виновным и приговаривает к трехмесячному заключению (которое тот уже отбыл в тюрьме во время следствия). Но Кудрна не согласен с решением суда, а вместе с ним отвергают компромиссное решение и создатели фильма. Потому что ни им, ни герою их фильма компромисс не нужен. Кудрна, опротестовывая приговор, борется не только за себя, он борется за принцип, за то, чтобы этот случай был решен с точки зрения всех последствий, чтобы на его основе раскрыть те противоречия, из-за которых мог очутиться на его месте кто-нибудь другой, чтобы основы, которые он внедрял на строительстве, вошли в жизнь там, где устаревшие нормы не отвечают требованиям жизни. В этом честном основном решении героя и есть ключ к концепции всего фильма. В нем, так же как когда-то в конце «Третьего желания», звучит вопрос, адресованный всему обществу, потому что процесс над Кудрной продолжается ежедневно в тысячах конфликтов прогрессивного с консервативным и устарелым в нашей жизни.

В результате такой характеристики фильма может показаться, что речь идет о своего рода экстракте так называемых «производственных фильмов», которые массово фабриковались в период культа личности для того, чтобы иллюстрировать ту или иную производственную проблему. Но это не так. Сама проблематика и метод постановки вопросов свидетельствуют о произведении, созданном на уровне современного мышления, которое могло возникнуть только в годы после XX и XXII съездов КПСС. Главное отличие от всякого рода «производственных фильмов» прошлого заключается, конечно, в том, что те иллюстрировали тот или иной тезис, а этот фильм, с последовательной правдивостью выявляя противоречия, борется за правдивое познание проблемы, которой он посвящен.

Это фильм, в котором почти от начала до конца говорят. Говорят судьи, защитники, прокурор, свидетели, говорит обвиняемый Кудрна. Правдиво найденная проблема и необычная судьба человека, который является носителем этой проблемы, максимально воздействуют на эмоции зрителя, несмотря на то, что в фильме нет внешних драматических действий, что носителем драматического начала является прежде всего столкновение взглядов и мыслей в перманентной «дискуссии» перед судом, что спор здесь идет о непривлекательных на первый взгляд экономических проблемах. Зрителя от начала до конца захватывают актуальность проблематики, отлично проанализированные отношения между отдельными людьми. Страстная борьба за правду переносится с героя на зрителя и оставляет у него глубокое, сильное впечатление.

Кадар и Клос создали произведение, которое является серьезным шагом к успешному решению главной задачи социалистической кинематографии Чехословакии,— произведение, современное по своей проблематике и выразительным средствам, произведение большой общественной тематики с активным, смелым и не сдающим позиций героем-коммунистом. И мне кажется, что этот фильм—шаг вперед во всем социалистическом искусстве.

Привлекает внимание, конечно, не только его содержание, но и способ его выражения, потому что без органически присущей ему формы живое содержание «Обвиняемого» не обладало бы тем даром воздействия, который в нем есть. Сценаристы отказались от всех эффектов и украшений, отказались от традиционных драматургических схем, они решили идти по пути, который Ян Кадар охарактеризовал словами: «Просто можно сказать, что мы занимались диалектикой данного случая и подчинили ей диалектику построения фильма». Поэтому драматургия фильма освобождена от всего, что не имеет прямого отношения к проблеме судьбы Кудрны. Этому соответствует и стиль режиссуры. Кадар и Клос стремились достигнуть единственного эффекта — эффекта подлинности, реальности того, что происходит на экране. Поэтому они, как только могли, избегали «киношности», которая каким-либо образом могла повредить ощущению подлинности действия, поэтому очень скромно и только там, где это необходимо, они использовали быстрый поворот камеры, которая на протяжении всего фильма внимательно следит за человеческими лицами и раскрывает отношения людей и их воззрения. Поэтому они хотят крайне сдержанной и естественной игры актеров, и Владо Мюллер, исполнитель роли Кудрны, сумел показать характер могучий и твердый, гигантскую внутреннюю силу человека, который не может изменить самому себе.

В фильме есть ряд выдающихся актерских удач — например прокурор в исполнении М. Махачека или защитник, которого играет И. Мензел. Мензел сумел открыть интересный характер в молодом и застенчивом адвокате «по обязанности». Он по-своему близок Кудрне, хотя их жизненный опыт и человеческие типы так различны. И поэтому человеческие отношения в фильме «играют» и там, где действующие лица не говорят. Жену и сына Кудрны зритель не забудет, хотя на экране показано только, как они следят за процессом из зала суда.

Режиссеры Кадар и Клос снимали судебный процесс хронологически, сцену за сценой, так, как мы видим их в фильме. Они сами говорят, что развитие процесса отражает и весь метод их работы над фильмом. Они не скрывают, что сначала опасались, поймет ли зритель все, что авторы хотели ему сказать. Поэтому значительную роль в фильме должны были сыграть журналисты, следящие за процессом и комментирующие для зрителя его течение. Постепенно режиссеры убедились, что подобный тип «комментария» излишен, и вместе с этим теряют свое значение и фигуры журналистов. Это отразилось и в готовом фильме, где действительно некоторые сцены с журналистами, которые уже невозможно было изъять из снятого материала, кажутся ненужными и замедляющими действие...

В заключение прибавим только, что Кадар и Клос работают теперь в спринтерском темпе. Еще в этом году они хотят закончить свой следующий фильм «Магазин на месте для прогулок». Это фильм о периоде так называемого самостоятельного словацкого государства, в котором правили фашисты. Главная его тема — трагическая судьба человека, который хотел остаться хорошим и сохранить свое достоинство, будучи винтиком в машине этого режима... Остается пожелать обоим режиссерам, чтобы линия их творческого роста, которая отмечена такими фильмами, как «Смерть зовется Энгельхен» и «Обвиняемый», и в дальнейших их работах, не переставая, шла вверх.

Милош Фиала

Прага

ПОЛЕМИКА

Н. ЗОРКАЯ

Софизмы В. Неделина, или Семь раз отмерь

В журнале «Искусство кино» (1964, № 6), опубликована статья об американском фильме «Суд в Нюрнберге», названная «Парадоксы Стенли Креймера, или Десять лет спустя». Автор статьи В. Неделин оснащен эрудицией, цитатами, именами, названиями. В его обширном эссе, напечатанном петитом на целых пятнадцати журнальных страницах, фигурируют Симона де Бовуар и Карл Цукмайер, Энтони Уэст и Лаваль, Питер Коуи и Ласло Бенедек, Эдуард Дмитрык, Сальери, Демосфен и многие-многие другие. Пожалуй, им тесновато даже на таком щедром просторе. Но при всей вольности изложения, при полной свободе и обилии ассоциаций, параллелей статья В. Неделина целеустремленна, динамична, крепко сбита. Читается она легко, как беллетристика, как детектив,— а всякий ли критик может похвалиться, что его прочтут не отрываясь?

И я читала «Парадоксы Стенли Креймера» с увлечением. В чем-то соглашаясь, а с чем-то споря, восхищаясь тотальной осведомленностью автора, я вот-вот уже готова была принять на веру его умозаключения, если бы мне не мешала одна вещь: фильм «Суд в Нюрнберге». Фильм и статья по ходу дела расходились стремительно. Фильм Стенли Креймера, каким мы видели его на III Московском кинофестивале, не соответствовал тому, как живописал его критик. И тогда хорошо собранная, искусная, импозантная постройка, возведенная на страницах журнала, начала обнаруживать для меня свою внутреннюю шаткость и неустойчивость.

Дело вот в чем. В. Неделин считает, что «Суд в Нюрнберге», «этот сильный, подлинно антифашистский по духу фильм, будоражащий своей встревоженностью за судьбу демократии, справедливости, человечности уже не во вчерашнем, а в сегодняшнем мире, таит в себе немало невыболевших сомнений, нерешенных вопросов, которые встают неотвратимо, но от ответа на которые... создатели фильма словно стремятся уйти».

Правда, В. Неделин не анализирует картину целиком, ограничившись высокой, хотя и беглой оценкой ее значения (и, кстати, на то и воля и право критика). Автор статьи собирает все свое внимание на одной лишь линии фильма, самой важной для общей концепции «Суда в Нюрнберге» и самой сложной. Именно в беге этой линии усматривает В. Неделин и тенденцию «уйти от ответа» и противоречия всего фильма. Именно здесь видится критику слабость режиссерской позиции. Тоже никак не претендуя на всесторонний разбор картины, я хотела бы пройтись только по пунктам обвинения, которые выдвинуты «Суду в Нюрнберге» В. Неделиным.

Итак, главный упрек адресован образу Эрнста Яннинга, бывшего министра юстиции в «третьем рейхе», подсудимого на процессе, ход которого и показан в фильме. Яннинга играет Берт Ланкастер, великолепный актер с прекрасным, умным лицом аристократа. Яннинг предстает на экране фигурой трагической и сложной. Это смущает критика. Он пишет: «И исподволь ...вкрадывается версия: Яннинг — жертва фашизма, Яннинг — обманутый фашизмом...» и «...у итоговой черты развития образа противоречия, заложенные в самой его концепции, заявляют о себе в полный голос и не дают ни сценаристу, ни режиссеру, ни исполнителю свести концы с концами». Страницей позже В. Неделин выражает догадку, что за «...скомканностью, подчас крайне нервозной, за противоречивостью, подчас звучащей явно полемически, зритель не может не почувствовать какую-то особую, чисто субъективную сложность внутренней позиции самого режиссера в этом вопросе».

Бросив подобный намек, автор дает экскурс в биографию режиссера. События 1951 года, поведение Стенли Креймера в дни разгула маккартизма, когда он, будучи еще продюсером, оказался малодушным и отрекся от своих товарищей, внесенных в «черные списки» Голливуда,— вот где находит В. Неделин ключ к «парадоксам» фильма и «нервозности» во всем, что касается «проблемы» Яннинга. «Вполне понятно: в этом фильме режиссером вынесено на обсуждение много явно не выболевшего, недорешенного, «своего»,— настойчиво повторяет критик. И, наконец, в последнем абзаце статьи, поставив вопрос: «Или это слишком затянувшиеся расчеты Креймера с позицией 1951 года в отношении к маккартизму?» — предупреждает режиссера, что с ними, с расчетами, пора кончать. Такова изложенная здесь кратко, в фрагментах, на страницах журнала подкрепленная всеми ссылками, именами и названиями, всей эрудицией и аппаратом, всем интригующим и пружинистым сюжетом критическая конструкция В. Неделина.

К сожалению, я не сильна в психоанализе. Я не могу судить, сказался ли в образе Эрнста Яннинга неизжитый «маккартистский комплекс» режиссера. К еще большему сожалению, я слабо знаю и биографию Стенли Креймера и не способна развязывать тугие ее узлы, даже если они действительно имеются. Но позволю себе усомниться в том, что они существенны для «Суда в Нюрнберге». Проблематика фильма настолько серьезна, а вопросы, в нем поднятые, столь огромны, что, ей-богу, в данном случае ну решительно никакого значения не имеет, удастся ли Креймеру «изжить», пользуясь терминологией В. Неделина, с помощью «Суда в Нюрнберге» собственные химеры. К тому же странно было бы предположить, что огромный труд целого артистического содружества и прежде всего оригинальный сценарий Эбби Манна, и актерская работа Марлен Дитрих, Спенсера Треси, Берта Ланкастера, Монтгомери Клифта и других художников поистине мирового класса, и вообще вся эта колоссальная могучая махина фильма приводятся в движение глубоко субъективными эмоциями режиссера и пущена в ход для автореабилитации Стенли Креймера. Совсем непохоже. Нет, здесь, по-видимому, натяжка.

Натяжка — как ни заманчивы гипотезы. А потому и суждения критика часто оборачиваются софизмами.

Противоречива ли позиция режиссера в трактовке образа Яннинга? Действительно ли есть «двойственность в авторском отношении к таким фигурам, как Яннинг и фрау Бертхольт» (вдова повешенного гитлеровского генерала.— *Н. З.*), что утверждает также и Я. Березницкий в своем предисловии к сценарию Эбби Манна*? И дело здесь вовсе не только в фрау Бертхольт —

* Эбби Манн. Суд над судьями, М., «Искусство», 1963.

бог с ней совсем. По сути, речь здесь идет не об отдельных «удачах» или «неудачах» Стенли Креймера. Речь идет о художественных принципах, о нашем подходе к произведению искусства — в данном случае, к большому, значительному произведению искусства, созданному за рубежом. Размышляя, нужно учитывать и ту стадию художественного освоения темы, которую отражает фильм.

Всякое явление проходит определенный цикл в человеческом познании. Особенно такое страшное явление, как фашизм. Над формулой его, генезисом, возможностью зарождения в обществе, достигшем высот цивилизации, и по сей день бьются многие светлые умы. И сказать, что черта уже подведена, и преждевременно и самонадеянно.

Сначала надо было найти главных преступников, рассказать миру о чудовищных злодействах, осудить их, свершить возмездие. Мир сделал это по горячим следам войны, и долгие годы прогрессивное мировое искусство, проклиная, срывая маски, вершило суд над фашистами.

Но явление этим не было исчерпано. Наоборот, первый срез определил настоятельную необходимость многостороннего, комплексного анализа причин и следствий, длинной цепи исторических, политических, социальных, национальных, психологических причин и следствий, которые привели буржуазную цивилизацию XX века к концентрационным лагерям, пыткам и газовым камерам.

Было бы слишком долго и трудно восстанавливать путь, каким познавалось злокачественное образование — фашизм, поскольку познание это составляет важную, обнадеживающую сторону духовной жизни человечества за последние двадцать лет. Достаточно сказать, что сейчас оно проходит стадию, когда определились в качестве главных проблем п е р в о к л е т к а фашизма, о т в е т с т в е н н о с т ь, п р и ч а с т н о с т ь к преступлению— причастность ближняя и дальняя. Стадию эту хотелось бы назвать исследовательской. Искусство сейчас ищет изначальную клетку, микромир фашизма в исторических фактах, в политических акциях, в общественных установлениях, вызвавших при определенных условиях именно данный эффект. Эту стадию познания фашизма и отражает фильм Стенли Креймера «Суд в Нюрберге».

Действие фильма развертывается в 1948 году и восстанавливает один из частных процессов, последовавших за большим Нюрбергским процессом над главарями «третьего рейха». В самой периферийности, вторичности суда над судьями, предстающего перед нами, заложен точный современный смысл. Ведь разбирательство, которое кому-то уже тогда казалось эпигонством и хождением по второму кругу — чего уж там, когда Гитлер повержен! — длится больше пятнадцати лет, и по сей день продолжается следствие, идут процессы, подобные тому, где на скамье подсудимых перед военным трибуналом предстали гитлеровские юристы во главе с Яннингом. Остальные — лишь фон для этого центрального персонажа процесса, к которому стягиваются все нити картины.

Здесь на минуту вернемся к статье В. Неделина, ибо именно здесь произведена логическая подстановка, и история с Яннингом, та, которая существует у Стенли Креймера, преподана читателю статьи в духе тех разоблачаемых критиком реваншистских мифов «об аристократическом, офицерском «антифашизме», о рыцарях и мучениках из гитлеровского вермахта», которые он пересказывает нам, ссылаясь и на фильм Гельмута Койтнера о блистательном генерале Харрасе, и на роман английского писателя-экзистенциалиста Уэста, где фигурирует благородный генерал фон Кенельм.

Но ведь если бы с экрана нам преподносили еще одну судьбу благородной и невинной жертвы Гитлера, на сей раз в ранге рейхсминистра, если бы тень этого насквозь фальшивого «антифашизма» в кавычках хотя бы краем легла на картину Стенли Креймера — вряд ли стоило бы называть «Суд в Нюрберге» «сильным, подлинно антифашистским по духу фильмом», как пишет сам В. Неделин и пишет правильно, потому что образ Яннинга не имеет общего с теми асами, генералами, ландскнехтами, которых упоминает критик и которых сегодня стараются обелить западные биографы. Взамен пафоса мнимой непричастности к фашизму в образе Яннинга рассмотрена как раз проблема причастности, виновности, о т в е т с т в е н н о с т и, взятая в самом остром ее ракурсе.

В самом остром, потому что и объективно и даже субъективно Эрнст Яннинг, каким рисуют его Креймер и несравненный Берт Ланкастер, во всех отношениях противоположен человеческому типу, сложенному немецким фашизмом и воплощенному в тысячах разновидностей от самого фюрера до последнего эсэсовца, который превращал в сортиры крымские дворцы и вешал белорусских крестьянок. Эрнст Яннинг с его биографией прусского дворянина, крупного юриста, ученого, одного из авторов Веймарской конституции и фундаментальных трудов по современному праву, этот седой человек, чье лицо опровергло бы все постулаты физиономистики, это он был фашистским министром юстиции с 1935 по 1942 год. Это при нем, когда он вершил правосудие, задымились крематории и были приговорены к истреблению целые народы. Облик Яннинга из фильма и его дела находятся в таком же соотношении, как сам Веймар и Бухенвальд. Классицистский город Гёте и Шиллера, густой парк, где тишь, красота, идиллические белки на стволах вековых дубов и у саркофагов великих немцев-эллинов в мраморном склепе всяк посетитель—соотечественник и иноземец— обязан пробыть минуту в полном молчании. Веймар, где любой школьник покажет вам дом «олимпийца», автора «Лесного царя». И в получасе езды, за незаметным поворотом в березовый лесок — нестерпимый холмистый ландшафт, каменоломни, камеры пыток, бункера и колючая проволока Бухенвальда. Там по ограде идет специальный карнизик, чтобы курочку или собачку не убило током. Как же быть с соседством Веймара и Бухенвальда, Дахау и Нюрберга — города мейстерзингеров, города Дюрера?..

Стенли Креймер как бы возвращает нас к этим исходным данным. Вот сам Яннинг, каким видим мы его у Ланкастера, а вот его процессы, вот его жертвы, вот его защита, его продолжатель в молодом поколении — адвокат Рольфе, которого играет Максимилиан Шелл, фанатик с вдохновенными черными глазами, горящими исступленным огнем любви к отечеству, к его «вождям», к истинному немцу Эрнсту Яннингу. Наверное, легко себе представить офицера у аппарата пыток из рассказа Кафки «В исправительной колонии» именно таким чистым, светлолицым и страшным молодым человеком, как Рольфе.

Яннинг не только сыгран обаятельно. В тексте фильма упоминаются некоторые «добрые дела» бывшего рейхсминистра, его конфликт с Гитлером и личная смелость, когда на торжественном приеме Яннинг осадил пошлякафюрера, приударившего за его женой. Это трогательно. Но свидетели обвинения выступают по двум самым позорным делам, санкционированным министром.

Рудольф Петерсен по делу о стерилизации и Ирен Гофман — об осквернении расы. Именно на эти два допроса свидетелей падают две кульминации фильма, два таких его валета, когда процесс, за которым вы следите с неотступным, напряженнейшим вниманием, но тем не менее разумно и спокойно, вдруг заставляет вас плакать, задыхаться от гнева, испытывать отчаяние бессилия, почти физическую боль и духоту. Это когда угнетенный, с блуждающим, полным отчаяния взором, беспомощно плутающий среди трех слов теста, которым определяли умственную неполноценность в трибунале Яннинга: «заяц, охот-

ник, поле»... этот рабочий, стерилизованный за неповиновение штурмовикам в 1933 году и сыгранный Монтгомери Клифтом с орленевской нервной силой, протягивает залу старую фотографию своей матери, кричит: «Судите сами, была ли она слабоумной...», — и на нас смотрит с робкой улыбкой домашнее, простое, милое лицо...

Вторая кульминация — когда усилиями Рольфе в зале суда снова повторено чудовищное глумление над человеком, и Ирен Гофман, которую шестнадцатилетней девочкой трибунал Яннинга обвинял в преступном сожительстве с шестидесятилетним евреем,— ныне уже состарившаяся, огрузневшая женщина — вынуждена пройти еще раз по кругу унизительного допроса. И здесь изуверскую, садистическую настырность Рольфе прерывает голос подсудимого Яннинга, который на процессе мы слышим впервые. Яннинг сам произносит себе приговор.

Конечно, это момент поразительной силы. Но В. Неделин зря опасается, что захваченные тоном и трагическим отчаянием речи Яннинга, мы, зрители, пожалеем его, поймем, простим, примем за несчастную жертву гитлеровского обмана. Нет, не простим. Рядом жесточайшие документы — кинокадры Бухенвальда и Дахау, рядом стерилизованный Петерсен и рыдающая Ирен Гофман, перед которой всегда будут метаться кошмарные тени прошлого. Мы в который раз тревожно задумаемся, как же могло случиться то, что случилось, но не поймем и не простим.

Еще о «вопросах» и «ответах». В. Неделин обвиняет авторов фильма в том, что они «стремятся уйти» от ответов на «невыболевшие» вопросы и сомнения. Если лингвистически уточнить и чуть огрубить слова критика в духе концепции всей его статьи, это значит — «увиливают», «уводят в сторону». Но, во-первых, одно дело запутывать, темнить, туманить взор. Другое — взволнованно ставить наболевшие вопросы, бить тревогу, документально фиксировать, даже не предлагая выводов, которые у художника или не сложились, или еще не сформулированы, или отсутствуют по причине того, что художник не берет на себя роль ответчика на наисложнейшие вопросы целого века.

Во-вторых, задумаемся, всегда ли «ответ» необходим, всегда ли он, так сказать, «лучше» вопроса, оставленного без ответа. Нет ли вчерашней косности в настоятельных наших требованиях ответов, баланса, итогов во что бы то ни стало — безразлично от кого, когда, по какому поводу? Нет ли в нашей уверенности, что произведение, где по всем параграфам сделаны краткие выводы, выше того, где выводы предоставлено сделать нам самим; нет ли в таком нашем убеждении неизжитого догматизма? А тем более когда со своими критериями, может быть, законными по отношению, скажем, к молодому советскому режиссеру, выпускнику ВГИКа, мы обращаемся к художнику совсем иной формации, иных взглядов, к тому же еще и проживающему на другом полушарии? Мы вооружены передовым марксистским мировоззрением, которое есть путеводная нить в любом общественном анализе. Но Креймер — не марксист, и это отлично известно В. Неделину. Уместно ли в таком случае требовать от постановщика «Суда в Нюрнберге» той желательной нам и непременной ясности, какая по праву спрашивается, скажем, с А. Митты, когда он делает фильм о пионерской организации? Нет, нет, семь раз отмерь, если судишь о такой сложнейшей картине, как «Суд в Нюрнберге».

А между тем истинный парадокс как раз в том и заключен, что Стенли Креймер-аналитик поднялся над своими прежними работами, стал зрелее и мудрее именно там, где отказался от обычного своего прагматистского, уверенного всезнания, от рассудочного утилитаризма, дававшего о себе знать в других его фильмах. Разверзшаяся перед художником сложность современной истории его не испугала, он решил честно поведать миру об этой сложности, об относительности многих понятий и представлений в том кругу, который очерчен фильмом. Скажем так: стерилизация вопиюще бесчеловечна, чудовищна, она прямое производное гитлеризма. Но ведь возможность стерилизации «умственно неполноценных» субъектов признана не только реальной, но полезной для общества в классических трудах Хоумза, юриста, заложившего основы современного американского права. (Мы могли бы добавить к этому собственное чрезвычайное изумление, что стерилизация популяризируется и мотивируется общественным благом в некоторых странах и в наши дни.) А кто правомочен и кто способен установить наличие «умственной неполноценности»? Определите-ка критерии полноценности в такой тончайшей сфере, как человеческий ум, где дистанция между Эйнштейном и средним индивидуумом больше, чем между этим последним и человеком умственно отсталым? Какова же та грань, где современная цивилизация вдруг незаметно переходит от допустимого и необходимого в обществе насилия к зачаткам фашизма? Обо всем этом вопиет с экрана эпизод с пекарем Петерсеном. Такого рода сложнейших вопросов, которые тянут за собой длинную цепь новых раздумий и вопросов, в фильме немало. И Стенли Креймер, который вопрошает, обвиняет, вытаскивает на наш суд, а не только на суд своего героя Хейвуда целый кусок истории XX века, намного интереснее и глубже того, кто предлагает решения и ответы.

Пожалуй, единственное искусственное место в фильме — это финальный разговор Яннинга и Хейвуда. Судья и осужденный — коллеги, ровесники — в камере приговоренного рассуждают о совести. И устами Хейвуда, которые и есть авторские уста, напоминается Яннингу первый смертный приговор, подписанный Яннингом невинному. В первой сделке человека с собственной совестью, когда речь идет о жизни и смерти, в первом кровавом компромиссе распознают авторы изначальную клетку, эмбрион фашизма. Что же, это честно, хотя и было бы слишком скромно для итогового вывода картины. К счастью, весь ход фильма и неизмеримо сложнее и неизмеримо свободнее этого благородного, но вполне узкого итога. И в этом смысле образ Яннинга с его определенным обаянием и благородством очень характерен для картины. Не думаю, чтобы страшнее и убедительнее показался бы Яннинг, решенный и сыгранный фанатиком, маньяком, садистом, этаким старшим Рольфе времен неповерженного рейха. Страшнее, когда Яннинг — дворянин, интеллигент, красавец Ланкастер. Ведь сегодня характер, не ограниченный только лишь признаками гитлеровского фашизма, и интереснее и важнее. Требовать от Креймера однозначного и локального образа — это, видимо, тянуть искусство вспять.

Так же не хотелось бы увидеть Ильзу Кох с хлыстом вместо той фрау Бертхольт, которую сыграла в фильме Марлен Дитрих. Фрау Бертхольт спокойно процветает. Ей вернули отобранный в мае 1945 года фамильный особняк. Она пьет уже не эрзац, а натуральный кофе-экстра из прозрачных саксонских чашечек, слушает «Фиделио» Бетховена и все еще оплакивает повешенного мужа, будучи глубоко убеждена, что Германию предали, как убеждена была в правоте Яннинга, когда подолгу беседовала с американским судьей Хейвудом в маленьком нюрнбергском кафе.

Эта сцена Хейвуда с фрау Бертхольт очень важна. На протяжении нескольких минут на наших глазах свершается здесь знаменательная метаморфоза. Средний немецкий «локаль» 48-го года живет своей обычной вечерней жизнью. Одна за другой появляются мирные парочки— туго завитые блондинки в сопровождении аккуратных, отутюженных мужчин. Сладко и умиленно дирижирует маленьким оркестром полноватый герр средних лет. Играю-

лирическую немецкую песню, и фрау Бертхольт взгрустнулось, а в зале стали подпевать. Но что это? Идет панорама столиков, и камера останавливается у одного, дальнего, в углу, где уже собралось человек восемь. Разом взлетают тяжелые пивные кружки с белым лепным узором, гулко чокаются, стучат, как удары сапог, громче, звонче, четче пение, подобное маршу, подгулявшие бюргеры Нюрнберга уже, кажется, готовы под ружье.

Очевидно, именно в этот момент В. Неделин почувствовал «явно не слышимую режиссером фальшивость, с которой высокопрофессиональный хор имитирует за кадром лирическую непосредственность непрофессионального пения». Увы, на наш взгляд, это непростительная ошибка восприятия. Уж о какой «лирической непосредственности» поминать, когда здесь вступает тема того самого зловещего хора, который горланит гитлеровские песни за черным квадратом кадра в начале, в антракте между двумя сериями и в конце картины на завершающем титре, где дан текст американского коммюнике 1958 года, сообщающего, что из 99 человек, приговоренных к разным срокам заключения на нюрнбергских процессах, ни один не отбывает больше наказания. И здесь в полную глотку в ритме похода орут свои песни невидимые гитлеровские солдаты...

Потрясают, страшат эти долгие, беспощадные минуты фашистского пения в сегодняшнем темном зале. Нужно иметь большую режиссерскую смелость, чтобы вставить в свой фильм такого рода «шлагеры»...

И снова нельзя удержаться от несогласия с В. Неделиным еще и по поводу его выводов о режиссерской талантливости, в которой он отказывает Креймеру и присоединяется к западным критикам, обычно ставящим режиссеру в упрек «избыток диалога в ущерб изобразительности», театральщину, кустарщину, фальшь атмосферы и прочее. «Да, чего не дано, того не дано», — грустит В. Неделин.

Мне хочется решительно возразить против этого, хотя личный мой вкус далек и от режиссуры Стенли Креймера и от американского кино вообще (позволю сказать об этом только, чтобы доказать «алиби» полного непристрастия). Для меня один проход танцующего Василя по ночной улице лунного села, эти великие кадры, где плывет в одиноком танце счастья человеческая фигура, подкошенная выстрелом,— одни эти кадры довженковской «Земли» сто крат дороже самых прекрасных голливудских картин с отличной и умной режиссурой, с прекрасными исполнителями, безупречно крепкой литературной основой и здравым знанием всего на свете. Мне кажется прекрасной, скажем, сцена, когда в «400 ударов» Трюффо два мальчика опрометью мчатся вниз по длинной лестнице с Монмартра, а перед ними весь Париж в холодном осеннем воздухе, в тонкой дымке, в прелести, которая не просто видится, а словно бы всей кожей чувствуется на экране. Таков мой индивидуальный вкус.

Но когда перед нами пусть иное, чем то, что для нас кровно и душевно, но прекрасное, высокое искусство, мы не можем не сказать: это прекрасно.

Никто — ни философы, ни эстетики — не определил пока, что же такое все-таки талант. Даже в повседневности мы убеждаемся, что есть таланты реализованные и нереализованные, таланты, выплеснувшиеся в одном свершении, таланты щедрые, как земля, которая дает плоды без устали, самые разнообразные и не похожие друг на друга таланты. Наверное, вывести формулу, предложить структуру этого феномена сможет в будущем только совершенная электронная машина. Пока же, не имея строгой математической формулы и условившись считать талантом также и возможность достичь совершенства в избранном самим художником виде, давайте признаем его за режиссурой «Суда в Нюрнберге». Давайте оставим в стороне за неимением точного инструмента исследования личные данные Стенли Креймера, какими они были, когда тот пришел в кинематограф, и даже сейчас — это не наше дело. Будем судить художника по его творческим результатам.

И тогда вы увидите картину, которая возвела на новую ступень складывавшийся жанр публицистического фильма-следствия, характерным образцом которого были, например, «Двенадцать разгневанных мужчин». Вы заметите, что у Стенли Креймера этот жанр лишился своей некоторой искусственности и нарочитой камерности, утвердил свою особую драматургию, где само разбирательство дела не требует дополнительных сюжетных подпорок. Вы увидите картину, приобретшую масштаб социологического исследования средствами кинематографа. Да, это чистый кинематограф — жесткий, суровый, угловатый, неуютный, но захватывающий этой своей сухостью, этим своим небрежением ко всему, что принято считать режиссерской выразительностью. Да, Креймер довольствуется макетом руин, ибо они его не занимают. Но, извините, в зале суда, где ведет он свое исследование, — там уж безукоризненная достоверность, там уж жесточайшая документальная точность, там реальность без прикрас, там не кино, там правосудие в Нюрнберге. Да, Креймер безразличен здесь к приему. Вполне нейтральный средний план, еще один наезд на лицо говорящего, элементарная «раскладка» планов — все так. Но вы забываете о приемах, когда огромным кинематографическим куском, чрезмерным, с точки зрения «гармонии», вам дают сгусток человеческого страдания. Забываете, так как сила Креймера не в динамике, не в монтаже, не в композиции — да! — не в изобразительности (вещах, прекрасных, очень существенных и доступных для наслаждения в ином кинематографическом искусстве). И если мы всегда клянемся разнообразием возможностей экрана, давайте признаем право на кинематографичность и за таким искусством, откровенно публицистическим, резко ставящим вас наедине с человеческим типом, с проблемой, с раздумьем.

Посмотрите, как работают в фильме актеры — целое созвездие выдающихся имен и талантов. Конечно, при поверхностном взгляде может показаться, что вот-де постановщик спрятался за актеров, типично, дескать, «актерский» фильм, как любим мы говорить. Но внимательный взгляд заметит, что актеры использованы здесь по принципу полного соответствия человеческого т и п а исполнителя персонажу, абсолютного совпадения роли и индивидуальных психологических данных того, кто эту роль играет. Да, именно так взяты на роли и Марлен Дитрих, и Максимилиан Шелл, и Монтгомери Клифт, в которых для режиссера главное — их человеческая сущность, находящая в данной роли наиболее полное выражение. Креймер представляет нам в фильме не «звезд», «мастеров перевоплощения», не «актерские соло», даже не «ансамбль», а поразительный синтез глубокой внутренней и внешней типажности, которая для кино равноценна достоверности, и высокого артистического мастерства. И этот синтез много обещает. О б р а з картины не забудет тот, кто ее видел. Это образ, созданный не атмосферой, не настроением, не воздухом картины, а накалом страстей, столкновением воль, темпераментом мысли.

Святая обязанность советского критика — бороться с чуждой идеологией, держать порох сухим, быть бдительным к враждебным течениям и идеям. Но не можем ли мы доброжелательнее и шире судить о больших, значительных, поистине прогрессивных произведениях?..



АВСТРИЯ

Экраны австрийских кинотеатров заполнены низкопробными боевиками американского и западногерманского производства. Фильмы, проповедующие убийства, насилия, демонстрируются даже на детских сеансах. В то же время ряду интересных антифашистских картин закрыт путь к австрийским зрителям. Так, в Австрии не демонстрировался фильм итальянского режиссера Нанни Лоя «Четыре дня Неаполя», запрещенный в ФРГ. Фильм норвежского режиссера Арне Скоуэна «Девять жизней» был дублирован на немецкий язык, однако лишь один день он шел в венском кинотеатре «Шуберт» и то потому, что не доставили другого, заказанного на тот день фильма. Не увидели в Австрии и другого норвежского фильма «Ударная группа Северный полюс», повествующего о нападении патриотов на фашистский опорный пункт.

БОЛГАРИЯ

К 20-летию народной власти в Болгарии студия хроникально-документальных фильмов выпустила цветной полнометражный фильм «Совершеннолетие». Режиссеры фильма — Румен Григоров и Юрий Арнаудов. В фильме рассказывается о победе болгарского народа 9 сентября 1944 года и социалистическом строительстве, развернувшемся в последующие годы.

●

«Блондин и Голубка» — один из первых полнометражных художественных фильмов, снятых Болгарским телевидением. Фильм рассказывает о героях антифашистской борьбы, которые пожертвовали жизнью во имя революции.

Член боевой группы Рабочего молодежного союза Блондин (артист Петр Чернев), выполнив задание, скрывается на нелегальной квартире, где сталкивается с прячущимся там вором по прозвищу Голубка (артист Георгий Калоянчев). Эта случайная встреча и гибель преследуемого полицией Блондина потрясают Голубку и заставляют подумать о смысле жизни.

Сценарий «Блондин и Голубка» написал Никола Русев, поставил картину режиссер Неделчо Чернев.

ВЕНГРИЯ

Режиссер Мартон Коромпаи завершил работу над первой серией научно-популярной картины «Фильм о фильме», рассказывающей о выразительных средствах киноискусства. В качестве иллюстраций использованы фрагменты из фильмов Эйзенштейна, Чухрая, Фабри.

ГВИНЕЙСКАЯ РЕСПУБЛИКА

На экраны Гвинеи вышел первый полнометражный документальный фильм национального производства. Фильм рассказывает об упорной борьбе гвинейского народа против британского колониализма, объявлении самостоятельности и о первых декретах молодого африканского государства.

ГДР

В телевизионном документальном фильме «Революция по телефону» рассказывается об истинных причинах и целях антигитлеровского путча 20 июля 1944 года, разоблачаются попытки боннских реваншистов представить участников этого заговора как единственных активных борцов против нацизма. Как известно, заговорщики ставили своей целью спасти «третий рейх», убрав Гитлера и добившись примирения на Западном фронте. Вопреки установкам Гёрзелера, три настоящих патриота — Штауффенберг, Хефтон и Мертц — действительно хотели добиться прекращения войны на всех фронтах. Они искали контактов со всеми антифашистскими группами — с социал-демократами и коммунистами, пытались установить связь с национальным комитетом «Свободная Германия». В Советском Союзе видел Штауффенберг надежного союзника в освобождении Германии от фашизма.

«Штауффенберг и его друзья,— пишет в журнале «Фильмшпигель» Карл-Эдуард фон Шнитцлер,— принадлежат не Бонну, они принадлежат нам! Их имена среди многих истинных борцов Сопротивления, которые отдали жизнь за свободу и будущее своих народов».

●

Режиссер Зигфрид Хартман ставит на студии ДЕФА фильм-сказку «Золотой гусь». Сценарий картины написан по мотивам немецких народных сказок.

●

Режиссер Гюнтер Станке снимает приключенческий фильм «Выход — в убийстве», действие которого происходит в Западной Германии.

●

Фильм «Клоун Фердинанд и чемодан», созданный кинoработниками ГДР, завоевал вторую премию на I международном фестивале телевизионных фильмов в Мюнхене (по разделу детских фильмов).

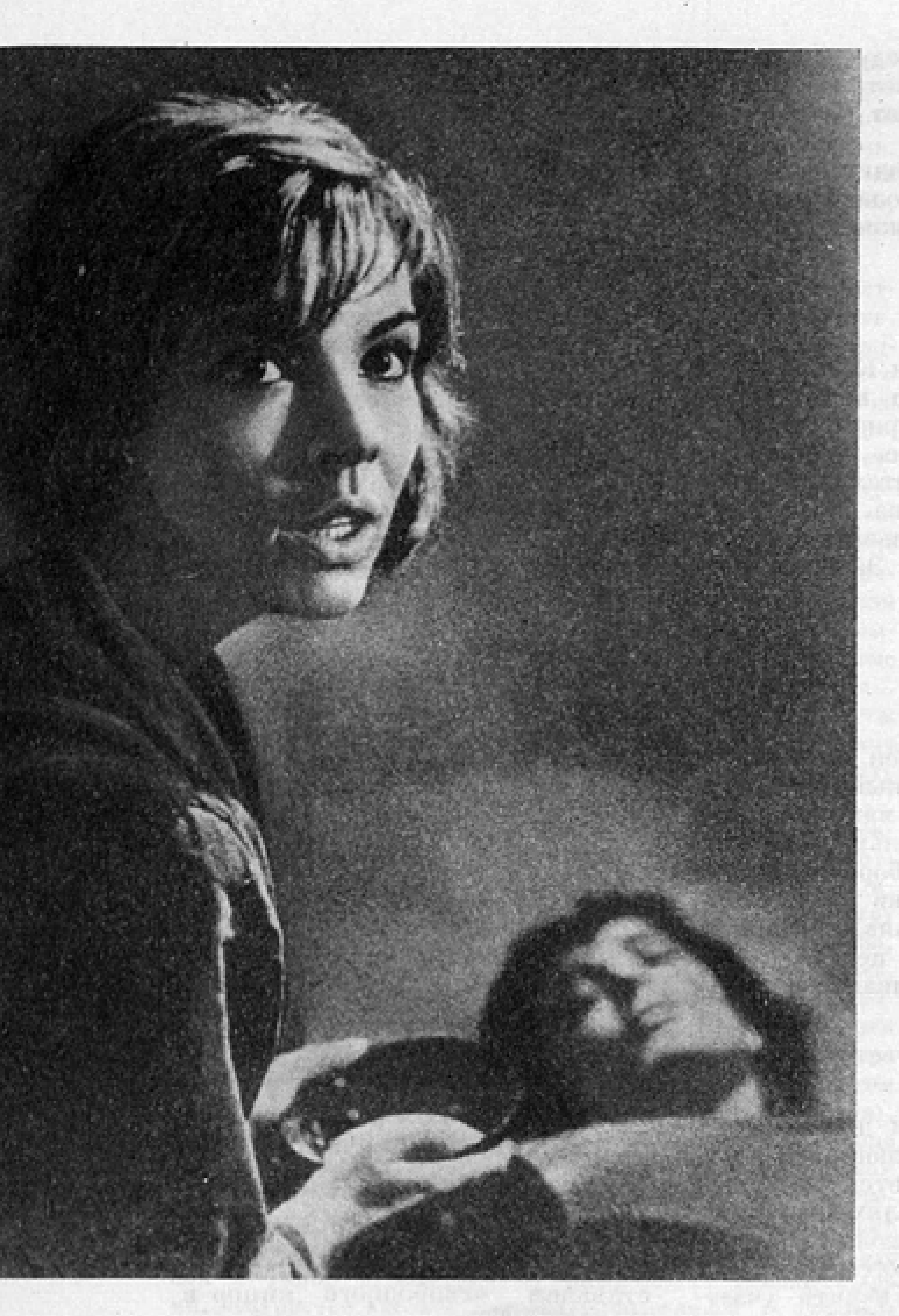
ИСПАНИЯ

Испанский диктатор Франко санкционировал постановку фильма, посвященного собственной персоне. Фильм «Этот человек Франко» будет поставлен режиссером Мариано Озоресом де Херерда по сценарию Санчеса Сильва.

ИТАЛИЯ

Вслед за международным фестивалем «свободного кино» в Порретта-Терме, привлекшим, несмотря на скромные масштабы, широкое внимание общественности (первую премию на нем получил фильм бразильского режиссера Глаубера Роха «Черный бог и белый дьявол»), в Италии летом этого года состоялись еще два «малых» фестиваля — ежегодный «Кинофестиваль Старого и Нового Света» в Сполето и фестиваль фантастических фильмов. На фестивале в Сполето внимание критики привлек фильм Роберто Росселлини «Туристское путешествие по Италии». На международном фестивале фантастических фильмов большим успехом пользовались японские фильмы «Матанго» и «Аторгон», проникнутые, как сообщает печать, стремлением к миру и предостерегающие против угрозы атомной войны.

На студии ДЕФА (ГДР) экранизируется роман известного немецкого писателя Ганса Фаллады «Волк среди волков» (сценарий Клауса Йорна, режиссер Ганс-Иоахим Каспржик). Фаллада работал над ним в первые годы фашистской диктатуры и закончил его к 1937 году. Однако вскоре роман был запрещен гитлеровской цензурой. Помимо популярных немецких актеров Армина Мюллер-Шталя, Инге Келлер, Юргена Фрорипа, Эккехарда Шалля, Аннекатрин Бюргер, Эдвина Мариана и других, в фильме снимается чехословацкий актер Зденек Штепанек.



Аннекатрин Бюргер в роли Петры Ледиг



Зденек Штепанек в роли фон Тешова



Юрген Фрорип в роли лейтенанта, Хельга Лабудда в роли Вейо



Эккехард Шалль в роли слуги Губерта



Армин Мюллер-Шталь в роли Вольфганга Пагеля



Новый сценарий Чезаре Дзаваттини будет называться «Некогда терять время». В интервью газете «Паэзе сера» кинодраматург рассказал, что в этом фильме он решил показать литературный мир итальянской столицы и механику присуждения литературных премий.

Герой фильма — приехавший в Рим из провинции молодой писатель, которому не терпится поскорее прославиться и завоевать одну из основных литературных премий года. Ради этого он не брезгует никакими средствами, до конца используя свои прирожденные актерские способности. Писатель обивает пороги министров и епископов, сходится с женщинами, заводит друзей, которые ему могут быть полезны. Смотря по обстоятельствам он прикидывается то поклонником беспредметного искусства, то ярым революционером, то больным, то отчаявшимся человеком, готовым на самоубийство, то обаятельным сердцеедом. Молодой человек лжет, обещает, льстит, угрожает, шантажирует.

В конце концов герой фильма добивается своего — его книга удостаивается премии. При этом оказывается, что он действительно талантлив и книга его вполне заслуживает премии.

Действие происходит в Риме в течение одних суток — накануне присуждения премии. Центральную роль, по замыслу Дзаваттини, должен играть профессиональный актер, а все остальные — непрофессиональные исполнители — «настоящие» итальянские писатели и литературные критики.

По словам кинодраматурга, этот фильм, высмеивающий нынешнюю практику присуждения премий в Италии, отнюдь не будет направлен против литературных премий вообще. В такой стране, как Италия, говорит Дзаваттини, где так мало читают, литературные премии в высшей степени полезны и их даже должно быть еще больше. Идея фильма — показать необходимость слияния литературной жизни с общенародной, нарисовать портрет не только современного писателя, но вообще молодого буржуазного интеллигента-приспособленца, не обладающего ни терпением, ни внутренним достоинством, лишенного веры в будущее и поэтому стремящегося брать от жизни все как можно скорее. «Этот персонаж — отражение определенного переходного исторического момента, переживаемого ныне итальянским обществом»,— сказал в заключение кинодраматург.

●

Очередной фильм Гуальтьеро Якопетти — «Женщины мира» — построен по тому же принципу, что и его нашумевший «Грязный мир». «После спекуляции на ужасах, — пишет парижская «Комба»,— совершенно логичен приход к скабрезности, мерзости и двусмысленности... Не принося никаких открытий, этот фильм превратился в глумление, которое тоже быстро выдыхается и уступает место монотонности и скуке».

Другая французская газета — «Монд», также отрицательно отзываясь о новой работе Якопетти, пишет:

«Гуальтьеро Якопетти снова побывал во всех уголках земного шара и снял там свои «документальные» кадры, мнимая объективность которых плохо скрывает постоянное стремление польстить зрителю, играя на его самых вульгарных инстинктах».

●

«Готт мит унс!» («С нами бог!»)— документальный фильм под таким названием смонтировал из материалов кинохроники видный итальянский кинокритик Фернальдо Ди Джамматтео.

Фильм посвящен последним десятилетиям истории Германии и в первую очередь ее фашистскому периоду.

Просмотр этого фильма в Турине, пишет газета «Унита», вызвал жаркие споры.

«Поначалу,— рассказал Ди Джамматтео,— в мои намерения входило осуждение всех войн вообще. Однако в процессе изучения исторических материалов я скоро пришел к заключению, что ограничиваться общегуманистическими целями в данном случае было бы недостаточно. Ведь ныне налицо тенденция недооценки именно германской проблемы и даже стремление предать ее забвению. Между тем сейчас как никогда она является центральной проблемой всего международного положения и, следовательно, нуждается в критическом рассмотрении.

Цель моего фильма как раз и состоит в том, чтобы заставить взглянуть в лицо этой действительности, по-прежнему чреватой грозными последствиями. Надо сказать прямо, что молодое поколение не поняло ничего из того, что помогло бы ему избежать ошибок предыдущих поколений. Нынешний западногерманский канцлер Эрхард считает, как он заявил в одном из интервью, диктатора Франко... весьма либеральным!»

В заключение режиссер сообщил, что он готовится к работе над документальным фильмом о папе Пие XII.

ПОЛЬША

Режиссер Ежи Пассендорфер работает над фильмом «Цвета борьбы», коллективным героем которого будет один из партизанских отрядов Армии Людовой, действовавший в районе Люблина в июне—июле 1944 года. Сценарий фильма написан писателем Войцехом Жукровским по мотивам записок генерала Мечислава Мочара.

●

Писатель Тадеуш Конвицкий известен и как режиссер фильмов «Последний день лета» и «День поминовения», которые он поставил по собственным сценариям. В ближайшее время Конвицкий приступает к постановке еще одной «авторской» картины. Это будет цветная кинокомедия «Сальто». Сценарий ее опубликован в журнале «Диалог».

●

Два новых телевизионных фильма ставит в творческом объединении «Ритм» режиссер Станислав Ружевич: один — по повести Тадеуша Ружевича «Пиво», другой — по оригинальному сценарию Ежи Щепаньского.

●

Действие нового фильма Павла Коморовского «Пятеро», ставящегося по роману Александра Баумгартена, происходит на угольной шахте. В ролях Анджей Заорский, Рышард Петруский и другие.



ПОРТУГАЛИЯ

Салазаровская цензура запретила показ в Португалии фильмов «Вчера, сегодня, завтра» Витторио Де Сика, «Соблазненная и покинутая» Пьетро Джерми, «Омикрон» Уго Грегоретти.

РУМЫНИЯ

Режиссер Джео Саизеску поставил новую цветную кинокомедию «Солнечная поляна» (по сценарию Х. Николаиде и Е. Григориу). Фоном нового фильма служит центр спортивных состязаний Румынии — Брашовские горы.

Среди исполнителей известные комедийные актеры Ю. Дарие, К. Андронеску, Д. Рукэряну. Новые песни написал для фильма молодой композитор Г. Григориу.

●

Роман Эуджена Барбу «Северное шоссе» пользуется большой популярностью в Румынии. В нем изображены события особой важности в истории народа — свержение фашистских правителей и освобождение страны в августовские дни 1944 года. Как сообщает журнал «Чинема», Барбу написал сценарий, по которому в настоящее время режиссер Юлиан Миху ведет съемки. Роль коммунистки Инны — главной героини фильма — исполняет Лика Георгиу. В «Северном шоссе» снимаются также Ю. Дарие и Г. Диникэ.

●

Ион Попеску-Гопо снимает фильм «Белый арап» по мотивам одной из самых поэтических легенд румынского фольклора. В главной роли — сказочного героя по имени Белый арап — снимается Флорин Персик.

●

В Бухаресте на базе отделов рисованных фильмов при студиях имени Алесандру Сахия и «Бухарест» создана новая киностудия — «Анимафильм». Газета «Скынтейя» сообщает, что такое решение вызвано бурным развитием румынской мультипликации (за последние годы на международных кинофестивалях румынским рисованным фильмам присуждено более 30 премий). На новой киностудии намечается производство рисованных, кукольных, а также телевизионных и рекламных кинофильмов. В течение нынешнего года киностудия «Анимафильм» выпустит десять фильмов. Два из них («Шапочка с красной кисточкой» и «Без морали») создает И. Попеску-Гопо. Над двумя произведениями работает известный режиссер кукольных фильмов Боб Кэлинеску. Карикатурист Нелл Кобар заканчивает рисованный фильм «Не делай работу наполовину».

США

Кинорежиссер Джордж Кьюкор заявил о своем намерении после окончания фильма «Моя прекрасная леди» сделать фильм, посвященный жизни Голливуда.

«Я не намерен приглашать для участия в этом фильме известных актеров,— сказал он.— Персонажи моего фильма мало известны: это люди, живущие в тени «звезд». Это будет торжественная дань неудачникам в чудесном мире экрана. Это будет их своеобразным реваншем».

●

Фирма Сэмюэля Бронстона, выпустившая кинобоевик «Падение Римской империи», объявила о своем банкротстве. Ее долги превышают 25 миллионов долларов.

ТУНИС

Три короткометражных документальных фильма — «Под знаком Нептуна», «Сокровища Махди» и «Остров Гомера» — создали тунисские кинематографисты в сотрудничестве со своими чехословацкими коллегами. В ближайшее время тунисцы с помощью киноработников ЧССР поставят ряд научно-популярных и документальных кинопроизведений.

ФРАНЦИЯ

Группа прогрессивных киноработников создала интересный документальный фильм «Отражения», рассказывающий о различных сторонах современной жизни Франции, но в том аспекте, который официальная хроника не имеет обыкновения затрагивать. Речь идет о достижениях Компартии в различных муниципалитетах, о деятельности организации коммунистической молодежи, о борьбе народа за свои политические и социальные права. Как отмечает критик еженедельника «Франс нувель» Альбер Сервони, фильм «Отражения» — «отличный пример работы в области информации, он позволяет более ясно судить об истинном положении вещей».

●

Большие споры вызвали во Франции документальные фильмы «Битва за Францию» и «Долгие годы», посвященные минувшей войне.

В обоих фильмах использованы архивные кинодокументы многих стран. Картина «Битва за Францию» сделана режиссером Жаном Орелем и писателем Сесилем Сен-Лораном, привлекшими к своей работе крайне правого историка Жака Лорана, никогда не скрывавшего, как пишет газета «Либерасьон», свое «отвращение к опустившейся демократии и свое расположение к людям с крепкими кулаками». Именно эта позиция оказала решающее влияние на основную концепцию картины.

«Жак Лоран,— писала «Либерасьон»,— заворожен чудовищным совершенством германской военной машины, мужественностью ее парашютистов, столь похожих на наших». Военные успехи этой машины поданы в фильме не без патетики, тогда как противостоящие ей силы внутри страны обойдены молчанием.

«Авторы,—пишет«Юманите»,— плавают по поверхности истории, а такой способ рассказывать историю с помощью словесных пируэтов — один из самых спорных...»

Еще более спорным представляется французским критикам фильм «Долгие годы» (режиссер Андре Транше, сценаристы Пьер Дегроп и Пьер Дюмайе). В титрах авторы обращаются к «тем, кому сегодня 20 лет». Чему же они учат их? Что вторая мировая война состояла в основном из танковых сражений, встреч диктаторов и авиационных налетов. Но ведь этого мало! «Долгие годы»,— пишет Жан Планше в «Монд»,— состояли еще из ожидания, отчаяния, героизма народа». Этот героизм народа выпал из сферы внимания сценаристов. Они оказались в плену огромного изобразительного материала, который не сумели или не пожелали



осмыслить. Не случайно поэтому Анри Шапье в открытом письме сценаристам, напечатанном в «Комба», пишет: «Думаете ли вы, что молодое поколение, увидев ваш фильм, о чем-то задумается, всерьез что-то запомнит и поймет? От вас мы вправе были ждать другого, чем этот дикторский текст, который, увы, о б х о д и т в с е м о л ч а н и е м».

●

Пьер Этекс, постановщик фильма «Вздыхатель» (премированного на III международном кинофестивале в Москве), снимает новый фильм под названием «Йойо». Герой фильма миллиардер-неврастеник. Йойо — имя его сына, который стремится стать известным клоуном и реставрировать старый замок, чтобы поселить там своих родителей. Сам Этекс играет в картине и отца и сына.

●

Марсель Карне после значительного перерыва приступает к новой работе — экранизации романа Жоржа Сименона «Три комнаты на Манхэттене». Фильм будет сниматься в Нью-Йорке. Это первый фильм Карне, над которым он будет работать за пределами Франции. В главных ролях — Анни Жирардо, Морис Роне.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режиссер Иво Новак (постановщик известного советским зрителям фильма «Зеленые дали») приступил к работе над сборником киноновелл «Барабаны», рассказывающим о жизни молодежи республики.

●

Несколько новых картин подготовлено на братиславской студии «Колиба». Режиссер Андрей Леттрих закончил сатирический фильм «Закон Архимеда». В главных ролях снимались словацкие и чешские актеры Иржи Совак, Иван Мистрик, Франтишек Филиповский, Мартин Тяпак и другие. Свой первый полнометражный фильм «В неделе семь дней» (о студенческой молодежи) закончил Эдуард Гречнер.

●

«Кто виноват?» — первый фильм словацкого режиссера Димитрия Плихты. Это история молодого солдата-цыгана по имени Винцо, который из ревности убивает свою жену. В результате следствия выясняется, что на преступление Винцо толкнуло письмо, которое прислал ему один из товарищей. «Шутки ради» он написал Винцо об измене жены. Дружеский «розыгрыш» и привел к трагедии.

●

Постановщик известной советским зрителям лирической комедии «Где черту не под силу» Зденек Подскальский завершил работу над новым фильмом «Эйнштейн и разбойник». Это тоже комедия, на этот раз сатирическая. Мишенью ее стали неспособные люди, всякими правдами и неправдами занимавшие высокие посты в промышленности.

●

В новом фильме «Орган», действие которого происходит в годы второй мировой войны, режиссер Штефан Угер обличает мракобесие представителей католической церкви.

●

Журнал «Филм а доба» провел анкету среди чехословацких кинокритиков о том, какие фильмы из демонстрировавшихся на экранах ЧССР они считают лучшими. Первым в числе лучших фильмов был назван советский — «Иваново детство», затем «Земляничная поляна» (Швеция), «Развод по-итальянски» (Италия), «Вот придет кот» (ЧССР), «Одиночество бегуна на длинные дистанции» (Англия).

●

Старинная легенда о Големе — искусственном человеке, созданном из глины и обладающем сверхъестественной силой, издавна привлекала внимание кинематографистов разных стран. Один из первых звуковых фильмов о Големе снял в Праге режиссер Жюльен Дювивье в 1936 году. Сценарий его был написан по роману Густава Мейринка, главную роль исполнял Гарри Баур. После второй мировой войны легенду о Големе использовал для экрана чехословацкий режиссер Мартин Фрич (фильм «Пекарь императора» с Яном Верихом в главной роли). В настоящее время художественный фильм на основе легенды о Големе собирается ставить Збынек Бриних, режиссер известного советским зрителям фильма «Эшелон из рая». Сценарий пишет Арношт Люстиг (сценарист фильмов «Эшелон из рая» и «Алмазы ночи»). Авторы предполагают поручить главную роль известному американскому актеру и режиссеру Орсону Уэллсу.

Сейчас Збынек Бриних работает над фильмом «Без прикрас, без воротничка», в основу которого положен рассказ чешской писательницы Ганы Белградской.

ШВЕЙЦАРИЯ

Документальная картина Алена Таннера «Ремесленники» посвящена девушкам и юношам, которые проходят учебу в Женеве, Лозанне, Орбе и Юре. Они сами рассказывают о своей жизни, своей работе, отдыхе. «Это первый большой фильм, который просто говорит о повседневной жизни молодежи,— отмечает газета «Ви увриер», — причем делает это очень современно и в то же время поэтично».

●

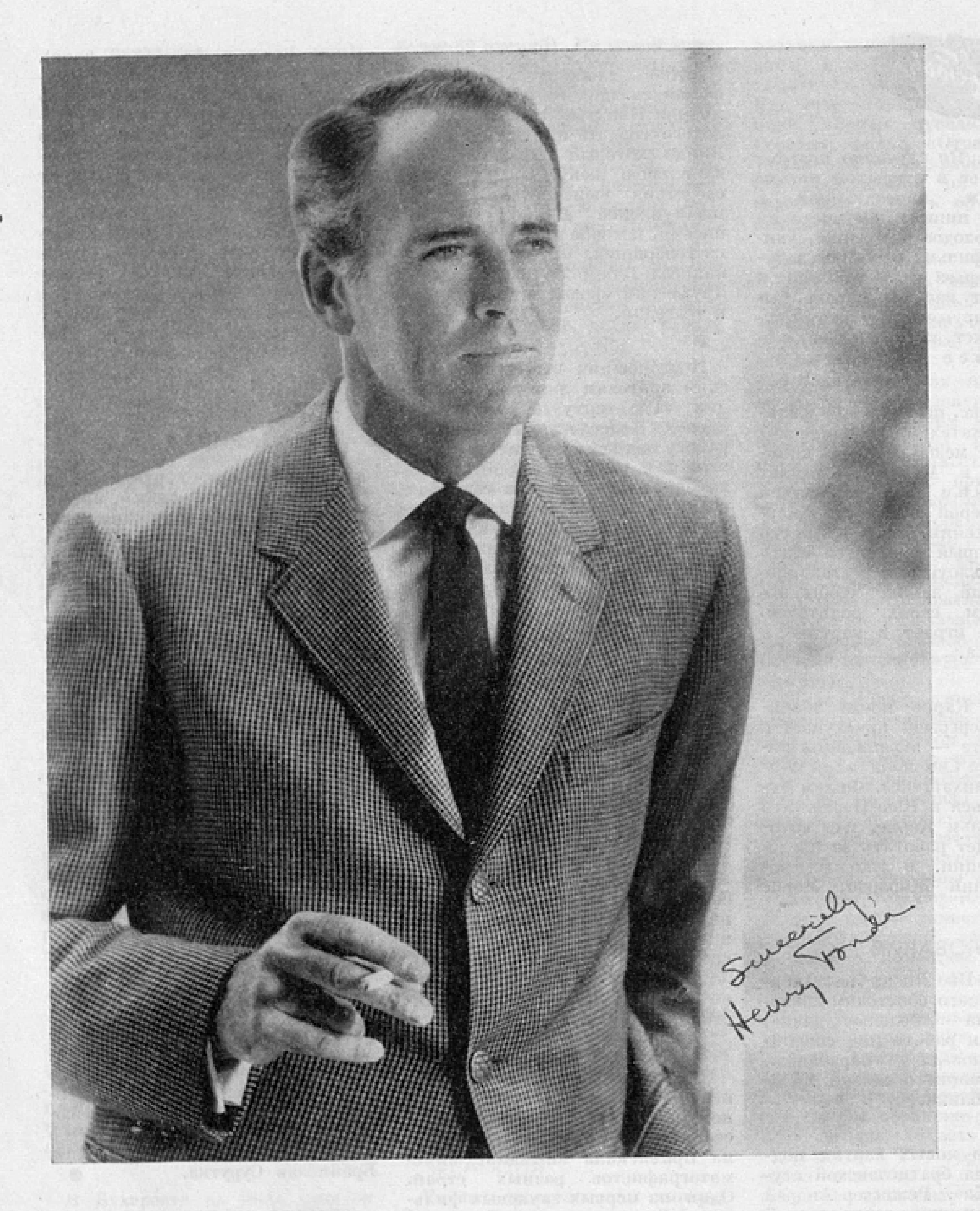
Экранизация романа поэта Иеремии Готтхельфа «Деньги и дух» (режиссер Франц Шнидер) будет, вероятно, единственным в этом году полнометражным художественным фильмом швейцарского производства.

ЮГОСЛАВИЯ

Приключенческий фильм «Окончание игры» снимают совместно студии «Босна-фильм» (СФРЮ) и ДЕФА (ГДР). Сценарий Джордже Лебовича, Эгона Гюнтера и Бошко Бошковича, режиссер Бошко Бошкович. Роль инспектора уголовной полиции исполняет дебютирующий как актер кино диктор студии Белградского телевидения Бранислав Сурутка.

ЮЖНО-АФРИКАНСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Власти ЮАР запретили показ американского фильма «Полевые лилии», в котором главную роль исполняет актер негр Сидней Пуатье. Аргументируя запрещение фильма, власти объявили его «межрасовым».



Новый американский фильм «Самый достойный» (режиссер Франклин Шеффнер) с успехом демонстрировался на внеконкурсных просмотрах Каннского фестиваля 1964 года и был показан также на состоявшемся недавно очередном кинофестивале в Карловых Варах, где, как известно, был удостоен особой премии жюри. В своем решении жюри сочло необходимым отметить выдающуюся актерскую работу крупнейшего американского артиста Генри Фонды, исполнившего в этом фильме центральную роль.

Мы попросили мистера Фонду рассказать о своих новых работах и творческих планах. Генри Фонда сообщил, что в ближайшее время на экраны выходят уже законченные производством новые фильмы с его участием. Один из них рассказывает о сотрудничестве советских и американских ученых в области космических исследований. В другом фильме, поставленном Бертом Кеннеди, партнером Фонды является известный актер Глен Форд. По жанру это «современный вестерн».

Следующей работой Генри Фонды будет, вероятно, центральная роль в фильме «Исповедник» известного американского режиссера Джона Франкенхаймера.

XX форум киноархивов

Москву по праву называют центром международных кинофестивалей, конгрессов и встреч. Здесь собирались на свои форумы представители самых различных профессий — мастера художественной кинематографии, кинотехники, деятели научно-популярного и документального кино.

С 15 по 21 июня в Москве проводил свою работу еще один отряд кинематографистов — работники киноархивов и синематек из многих стран. Делегаты, собравшиеся на XX конгресс Международной федерации киноархивов, единодушно отметили, что за истекшие четверть века ФИАФ добилась заметных успехов в собирании, хранении и изучении произведений мирового киноискусства. По официальным данным ФИАФ, в настоящее время количество фильмов, собранных членами Федерации, превышает 132 тысячи названий. Ежегодное пополнение коллекций фильмов во всех киноархивах, объединяемых ФИАФ, составляет более 5500 наименований.

На XX конгрессе ФИАФ в Москве было представлено 27 стран Европы, Азии и Америки. Среди 42 представителей из-за рубежа можно было встретить видных историков кино, руководителей крупнейших фильмотек и международных киноорганизаций. В их числе: президент ФИАФ известный польский историк кино профессор Ежи Теплиц, видный югославский кинорежиссер и киновед Владимир Погачич, руководитель национальной итальянской фильмотеки в Риме Леонардо Фиораванти, доктор Фаусто Монтесанти (Италия), почетный секретарь Международного Совета кино и телевидения при ЮНЕСКО Марио Вердоне, внучка одного из пионеров французского кино Жоржа Мельеса Мальтет-Мельес, президент-основатель ФИАФ Айрис Барри (США).

На открытии XX конгресса с приветственным словом к участникам обратился председатель Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии А. В. Романов. «Нам, работникам советского кино,— сказал он,— близки и понятны цели и задачи федерации. Члены ФИАФ не только для грядущих поколений сохраняют лучшие образцы мирового кино. А ведь это задача весьма благородная! Но уже и сегодня многие киноархивы широко пропагандируют передовую кинематографическую культуру, делают ее достоянием народных масс. В своей деятельности киноархивы счастливо объединяют историю, современность и будущее».

От имени Союза работников кинематографии СССР на открытии конгресса выступил М. И. Ромм, от иностранных делегаций — Марио Вердоне и Ежи Теплиц.

В работе конгресса большое место занял вопрос о помощи киноархивам и киномузеям ряда стран, вступивших на путь самостоятельного развития. Знакомство с классикой мирового кино, с лучшими произведениями современной прогрессивной кинематографии будет содействовать формированию национальных кинематографических школ в тех странах, которые решили стать самостоятельными в экономической и культурной жизни. Советская делегация внесла предложение проводить в этих странах декады, недели и месячники прогрессивных произведений мирового кино, выделить необходимое количество фильмов для передачи молодым и вновь создаваемым киноархивам.

В дни московского конгресса ФИАФ представители многих киноархивов наметили немало важных мероприятий по культурному сотрудничеству и обмену. В частности, Госфильмофонд СССР договорился о широком обмене фильмами с киноархивами Бельгии, Чехословакии, Югославии и других стран.

Параллельно с официальной работой конгресса зарубежные гости познакомились с Москвой, побывали на «Мосфильме» и в Госфильмофонде СССР.

Большое впечатление на зарубежных гостей произвели вечера Госфильмофонда во Дворце культуры автозавода имени Лихачева (для слушателей народного Университета культуры) и во Дворце пионеров на Ленинских горах.

Большим успехом в дни конгресса пользовалась Международная выставка киноплаката, развернутая в помещении СРК СССР. Свои экспонаты на выставку прислали киноархивы Голландии, ГДР, Швеции, Норвегии, Дании, Польши, Венгрии, Румынии, ФРГ, Кубы, ЧССР, Югославии, Бельгии, Англии, Советского Союза и других стран. Киноплакаты, изданные киноархивами, познакомили нас с деятельностью членов ФИАФ по пропаганде прогрессивных произведений мирового киноискусства.

Значительным событием стал вечер, посвященный 100-летию со дня рождения изобретателя кинематографа Луи Люмьера. Выступившие на вечере профессор Е. М. Голдовский (СССР), Э. Линдгрен (Англия), Мальтет-Мельес (Франция) и другие высоко оценили вклад выдающегося изобретателя в развитие мировой культуры. На вечере были показаны уникальные ленты Люмьера.

XX конгресс ФИАФ открыл путь к еще более тесному сотрудничеству киноархивов всех континентов, тем самым помогая делу лучшего взаимопонимания между народами.

О. ЯКУБОВИЧ,
зам. директора Госфильмофонда по научной части

Герман ХЕРЛИНГХАУЗ

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ КИНОДОКУМЕНТАЛИСТА ПЕРЕД ЭПОХОЙ

Пути развития документального кино различны для каждой страны и связаны с особыми, не поддающимися обобщениям проблемами, обусловленными временем и местом. Но всем странам присуща и общая закономерность в развитии документального творчества. Ее определяет в первую очередь та отличительная черта социальной правды, которая является основным призванием документалиста, этого вестника прогресса, комментирующего социальную действительность своей страны.

Если после 1945 года основной созидательной задачей немецкого игрового кино было уничтожение глубоко укоренившихся националистических предрассудков, пробуждение человеческой совести, показ правды о прошлом и призыв к преодолению этого прошлого, то с чего следовало начинать документальному кино? Игровое кино начало в 1946 году сводить счеты с прошлым фильмом Штаудте «Убийцы среди нас». Искусственное воспроизведение прошлого с целью его разоблачения не противоречило сути художественного фильма. Но документальному кино нужны были подлинные документы о лжи и преступлениях, а они были сданы в архивные бункера, на которых висели тяжелые замки союзников.

Одной из основных задач хроники было вернуть людям веру в жизнь, что было, пожалуй, самым трудным в опустошенной материально, духовно и морально стране. Именно в области кинохроники и сделало свои первые шаги документальное кино демократической Германии в поисках новых и непреходящих ценностей. Перед ним стояла задача сделать правильный социальный выбор. Оно не могло позволить себе еще раз политическую трусость. Но в то время как игровое кино ДЕФА благодаря честному и проникновенному изучению прошлого сравнительно легко нашло свой путь к новой социальной морали, документальное кино довольно медленно ориентировалось в новой действительности Германии. Документалисты ДЕФА, оказавшиеся перед лицом сложной исторической ситуации, лишь тогда смогли осуществить свою новую социальную задачу, когда открылись склады и сейфы, и извлеченные из них документы и фотографии рассказали о страшной правде. По мере того как документалисты учились понимать этот материал в его новом социальном восприятии и определяли свое к нему отношение, возрастало и их умение расшифровывать материал, воссоздавать из отрывков картину последних сорока лет истории Германии, не умалчивая о вине и не довольствуясь алиби.

Такие фильмы, как «Ты и твой товарищ», «Отпуск на Зильте», «Операция «Тевтонский меч», «Дело Хойзингера», «Дневник Анны Франк», «Убийство во Львове» и «Операция Йот», доказывают, что документальные фильмы ДЕФА смогли правдиво рассказать о той части Германии, где продолжает свершаться то, что вызывает гнев и отвращение всех людей доброй воли во всем мире.

Фильм «Русское чудо» явился последовательным продолжением этой линии, ибо он комментирует социальную суть нашей эпохи. Рассматривая «Русское чудо» только как фильм о Советском Союзе и Коммунистической партии СССР, мы бы судили о нем слишком поверхностно, умалили бы его подлинное значение. То, что этот фильм мог родиться в ГДР, если хотите, доказывает, что мы поняли слова Томаса Манна: «антикоммунизм — это величайшая бессмыслица нашего века»—во всем их глубоком смысле и значении и что мы избрали путь социализма, хорошо отдавая себе отчет в том, с какими гигантскими усилиями, с какими трудностями это сопряжено.

Хотя режиссеры-документалисты ДЕФА и добились немалых успехов в отражении социальной сути нашей действительности, это отнюдь не означает, что таким положением вещей следует довольствоваться. Им предстоит еще сделать многое и не менее важное. Перед ними стоит теперь задача рассказать о живом человеке, интерпретировать нашу современную жизнь так, чтобы мобилизовать человеческую мысль, показать существующие противоречия и пути к их преодолению. Надо признать, что документальное кино Польши, Чехословакии, а быть может, и других социалистических стран нас в этом опередило.

Наши лейпцигские фестивали каждый раз убеждают нас в необходимости стимулировать друг друга и участвовать в теоретических дискуссиях. Так, например, фильмы представителя молодого поколения Юргена Беттхена, которые демонстрировались на последних фестивалях, могли родиться только благодаря полученным здесь импульсам.

Я хотел бы в связи с этим заметить, что в новой ориентации

документального кино, направившего свой объектив на современного человека и отказавшегося от поверхностных обобщений, немаловажную роль сыграло телевидение, влияние которого чувствуется почти во всех новых фильмах. И снова перед нами встает вопрос, затронутый два года назад Йорисом Ивенсом, вопрос о том, не послужит ли расширению нашего кругозора взаимовлияние документального кино и документальных фильмов телевидения? Телевидение помогает человеку познавать мир. Не только потому, что этот мир так непривычно близок к нему на телевизионном экране (в этом плане кинематограф на десятилетия предвосхитил и по мере возможности выполнил свою роль посредника между миром и человеком), но и потому, что в телевидении связь документальности и инсценировки более органична, и они оказались равнозначными в процессе его развития. Действительность ближе подошла к человеку благодаря документальному кино, которому телевидение указало новые пути поисков достоверности и убедительности.

После окончания второй мировой войны документальное кино стало очень серьезно относиться к своим социальным задачам, и ему удалось завоевать себе определенное место. Но типичное для каждого документалиста противоречие, выражающееся в стремлении постигнуть скрытое значение событий и непосредственно воспроизвести чувства и мысли людей, часто приводит к ходульным приемам инсценировки. И если за последнее время документалисты все реже стали прибегать к искусственному восстановлению событий, то в этом немалая заслуга телевидения. Телевидение помогает документальному кино справиться с этими довольно частыми трудностями, ибо в силу своих публицистических качеств телевидение призвано освещать актуальные социальные проблемы. При этом телевидение пользуется простейшими средствами. Оно само приходит к людям, в значительной степени отказываясь от сложной производственной аппаратуры, которую таскают с собой кинематографисты и на которую по сей день в предвкушении создаваемой особой атмосферы реагируют возгласом: «Кино приехало!» Когда же близ нас появляется телевидение, то этот возглас заменяется словами: «Присутствует телевидение!» В сознании людей телевидение уже ассоциируется с иными представлениями.

Произошло нечто очень важное: впервые определилось подлинное значение документального кино, предъявляемое к нему требование актуальности ликвидировало несоответствие между затраченными усилиями и конечным результатом, между замыслом и осуществлением. Но это лишь одна сторона медали. Для социального характера телевизионного фильма очень существенны новые творческие позиции, которых требует актуальность. И хотя кинокамера остается привилегированным рабочим инструментом, она в телевидении не столько охотится за необычным, сколько изучает его. Она не выхватывает фрагменты и части, из которых затем на монтажном столе монтируется новое, искусственное целое, она заостряет свое внимание на объекте. Телевидение приняло эмоционально-драматическую форму показа, которую в 30-е годы открыли Вертов в своем фильме «Три песни о Ленине» и Роман Кармен в своих первых звуковых кинематографических интервью. Однако более отчетливо выраженная ориентация на живого человека и его социальную действительность требует от документалиста повышенной ответственности и последовательности в трактовке материала. В наше время, при наличии телевидения, документалиста особенно должно волновать воздействие его творчества на массы.

У нас нет оснований быть обеспокоенными тем, что документалисту приходится сталкиваться с проблемами социальной правды, эстетики, отбора, внутренней необходимости художественного созидания, проблемой продуманной систематизации фактов. Перед документалистом стоит задача овладеть материалом, постигнуть и интерпретировать его и опровергнуть те теории, которые превозносят окунувшуюся в поток жизни камеру как совершенный метод показа «объективной правды».

«Русское чудо» доказало, что это отнюдь не связано с отказом от художественной формы и насыщенной, целеустремленно развивающейся идеи. Задача критики состоит в том, чтобы исследовать различные формы и явления современных документальных фильмов в удивительном многообразии и выразительности национальных и социальных особенностей и определить путь, по которому должно идти современное документальное кино в его показе действительности.

Берлин

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Русский лес» (по роману Л. Леонова), 2-я серия, 10 ч., цветной.

Сценарий Л. Леонова, В. Петрова, Ю. Лукина; постановка В. Петрова; композитор Г. Свиридов; звукооператор В. Попов; операторы: И. Гелейн, В. Захаров; художник П. Киселев; режиссер И. Петров.

В ролях: Вихров — Б. Толмазов, Елена Ивановна — Р. Нифонтова, Поля — Н. Дробышева, Грацианский — Н. Гриценко, Таиска — М. Пастухова, Наталья Сергеевна — Е. Фадеева, Киттель — Ю. Яковлев, Крайнов — И. Дмитриев.

В эпизодах: Е. Понсова, В. Платов, В. Макаров, А. Кашперов, Р. Кириллова, А. Лебедев, А. Микулин.

Текст читает Я. Смоленский.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Над пустыней небо», 8 ч., цветной.

Автор сценария Е. Гуляковский; режиссер-постановщик Д. Салимов; главный оператор Х. Файзиев; художники: Э. Калантаров, Н. Рахимбаев; композитор Ш. Каллош; звукооператор А. Кудряшов.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа Е. Нестеров.

В ролях: Варя — Т. Конюхова, Черногоров — О. Мокшанцев, Гафуров — М. Агамирзаев (дублирует Г. Гай).

В эпизодах: С. Табибуллаев, Н. Атабаев, Н. Латыпов, В. Ихтиаров, В. Нещипленко, У. Ходжаев, И. Карьянов, Л. Слуцкий, Н. Насыров, Ф. Хайдаров, У. Хасанов, Б. Цыкин.

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Молодцы» (по мотивам сказки Ф. Котта), 1 ч., цветной.

Автор сценария К. Тамберг; режиссер Э. Туганов; художник Х. Клаар; оператор Х. Парс; кукловоды: Е. Леволль, К. Курепыяд, П. Кюннапуу; композитор Б. Кырвер; звукооператор Г. Вахтель.

«Фитиль» № 24 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Автографы» (Грузинская студия хроникально-документальных и научно-популярных фильмов).

Авторы: Э. Какабадзе, А. Цинцадзе; режиссер Э. Какабадзе; оператор Г. Корели; композитор Д. Тер-Татевосян.

«Ступенька» (студия имени М. Горького).

Автор-режиссер И. Магитон; оператор И. Зарафьян; композитор Э. Захаров.

«Копеечка» («Моснаучфильм»).

Авторы: Е. Семенова, С. Цыганкова; режиссер-оператор Д. Федоровский.

«Чрезвычайное происшествие» (Киевская студия имени А. П. Довженко).

Авторы: Е. Сызранцева, С. Третьяков; режиссер С. Третьяков; оператор А. Пищиков.

Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Пассажирка» (по одноименной повести Зофьи Посмыш), 6 ч.

Производство творческого коллектива «Камера», Польша.

Авторы сценария: Зофья Посмыш, Анджей Мунк; режиссер Анджей Мунк; оператор Кжиштоф Виневич; художник Тадеуш Выбульт; композитор Тадеуш Берд.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Главные роли исполняют и дублируют: Лиза — Александра Шлёнска (дублирует И. Карташева), Марта — Анна Чепелевска (Д. Столярская), Старшая — Ирена Малькевич (О. Маркина), Тадеуш — Марек Вальчевский (А. Кузнецов), капо — Януш Былчинский (М. Глузский). Текст от автора читает А. Консовский.

•

«Дневник пани Ганки» (по роману Тадеуша Доленги-Мостовича), 10 ч.

Производство творческого коллектива «Кадр», Польша.

Автор сценария и режиссер Станислав Ленартович; оператор Антони Нужинский; художник Ян Грандыс; композитор Адам Валяцинский.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Ганка — Люцина Винницка (дублирует Д. Столярская), Яцек Реновицкий, ее муж — Анджей Лапицкий (А. Кузнецов), Гальшка Корниловска — Тереса Шмигелювна (Г. Водяницкая), Элизабет Норманн — Малгожата Лорентович (О. Маркина), тетка Яцека — Ирена Малькевич (В. Беляева), Альбин Нементовский, дядя Ганки — Артур Млодницкий (А. Кторов), граф Тото — Леон Немчик (О. Мокшанцев), Роберт Тоннор — Тадеуш Плюцинский (А. Карапетян), Фред ван Хоубен — Ян Махульский (Ф. Яворский).

● **«Дружба дороже денег»**, 1 ч., цветной.

Производство студии рисованных фильмов в Бельска-Бяла, Польша.

Авторы сценария: Лехослав Маршалек, Станислав Дульц; режиссер Лехослав Маршалек; художник - постановщик Альфред Ледвиг; композиторы: Вальдемар Казанецкий, Збигнев Чернелецкий; мультипликаторы: Станислав Дульц, Руфин Струзик, Стефан Симка; оператор Мечислав Познаньский.

● **«Крушение»**, 1 ч.

Производство студии короткометражных фильмов в Варшаве, Польша.

Авторы сценария: Анджей Лях, Ромуальд Лях; мультипликаторы: Павел Лютчин, Януш Скоржа; композитор Вальдемар Казанецкий; режиссер и художник Павел Лютчин.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский.

● **«Тудор»**, 1-я серия — 10 ч., 2-я серия — 9 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария Михня Георгиу; режиссер Лучиан Брату; оператор Костаке Чуботару; художники: Филип Думитриу, Николае Теодору; композитор Георге Думитреску.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: Тудор Владимиреску — Эманоил Петруц (дублирует Ф. Яворский), Брынковяну — Джордже Врака (А. Консовский), Глаговяну — Алекс. Джугару (Е. Весник), Аристица — Лика Георгиу (Н. Зорская), Бенеску — Джео Бартон (В. Балашов), г-жа Шуцу— Ольга Тудораке (Г. Фролова), Гырбя, сын — Амза Пелля (В. Авдюшко), Зойкан — Йон Бесой (В. Ковальков), Пырву — Эрнест Мафтей (И. Рыжов), Оарка—Ион Дикисяну (А. Сафронов), Тункуца — Луминица Якобеску (Э. Леждей), митрополит — Тома Димитриу (С. Курилов), Рашид Паша — Фори Этерле (М. Глузский), Дину— Петре Георгиу (Ю. Саранцев).

● **«Три золотых волоска деда Всеведа»** (по сказке К. Эрбена), 7 ч., цветной.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Сценарий Милана Павлика; режиссер Ян Валашек; оператор Иван Фрич; художники: Иво Гоуф, Ян Олива; композитор Зденек Лишка.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа В. Костельцев.

Роли исполняют и дублируют: король — Р. Лукавский (дублирует В. Дружников), королева — Г. Крайгансова (С. Коновалова), Плавачек— А. Стрейчек (Ю. Мартынов), принцесса — И. Касанова (Л. Шляхтур), егерь — В. Лониский (В. Захарченко), перевозчик — О. Крэйча (Д. Нетребин), угольщик — В. Бэссэр (Ю. Леонидов), старик — Ф. Смолик (В. Нещипленко), фея— И. Курандова (А. Панова), Всевед — З. Штепанек (А. Толбузин).

● **«Вот придет кот»**, 9 ч., цветной.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Иржи Брдечка, Войтех Ясный; режиссер Войтех Ясный; оператор Ярослав Кучера; художник Ольдржих Босак; композитор Сватоплук Гавелка; хореограф Ладислав Фиалка.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Роли исполняют и дублируют: Олива и фокусник — Ян Верих (дублирует В. Соловьев), Диана — Эмилия Вашариова (С. Коновалова), Роберт — Властимил Бродский (И. Гуров), директор школы — Иржи Совак (Е. Весник), школьный сторож — Владимир Меншик (Я. Янакиев), Юлия —Иржина Богдалова (Н. Крачковская), заведующий рестораном — Ярослав Мареш (Ю. Чекулаев).

● **«Тревога»**, 1 ч., цветной.

Производство студии короткометражных фильмов в Готвальдове, Чехословакия.

Автор сценария, оператор и режиссер Антонин Горак; художник Рада; композитор Лишко; мультипликаторы: Дудашек, Секо, Кадлечек, Добровольны, Бурань, Чапоун, Шкапова.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский.

● **«Операция «Тициан»**, 9 ч.

Производство киностудии «Авала-фильм», Югославия.

Автор сценария Власта Радованович; режиссер Радош Новакович; оператор Ненад Йовичич; художник Милован Сейанич; композитор Боян Адамич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Тони — Уильям Кэмпбелл (дублирует В. Прокофьев), Вера — Ирена Просен (Н. Меньшикова), Михо, ее брат — Раде Маркович (В. Балашов), Дане, ее жених — Миха Балох (В. Дружников), американец — Патрик Маги (Л. Масоха), Линда, балерина — Маня Голец (Д. Столярская), сыщик — Драгомир Фелба (Н. Граббе).

● **«Пятый узел»** (по одноименному роману М. Николича), 8 ч.

Производство «Вибафильм», Югославия.

Сценарий Милана Николича; режиссер Яна Кевчич; оператор Франце Цэрар; художник Мирко Липужич; композитор Йоже Прившек.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют: Душа Почкаева, Ваня Драх, Лойзе Розман, Златко Мадунич, Янэз Шкоф, Йоже Жупан, Деметер Битенц, Верина Гушие, Славко Белак и другие.

Роли дублируют: Лина — В. Караваева, Майя — В. Хмара, Кох — А. Тарасов, Митя — В. Дружников, Макс — М. Глузский, Млакар — Б. Иванов, профессор — В. Фромгольдт, инспектор Малин — С. Чекан, агент Бор — В. Ивашов, спекулянт Франц — Е. Шутов.

● **«Стук почтальона»**, 9 ч.

Производство «Метро-Голдвин-Майер», Англия.

Авторы сценария: Джон Брайли, Джек Тревор Стори; режиссер Роберт Лин; оператор Джеральд Мосс; художник Гарри Уайт; композитор Рон Гудвин; продюсер Рональд Киннох.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа А. Беляев.

В ролях: Гарольд Мопс — Спайк Миллиган (дублирует Г. Вицин), Джин — Барбара Шелли (В. Чаева), Вудс — Джон Вуд (Г. Георгиу), полицейский инспектор — Арчи Дункан (Е. Весник), директор почты — Боб Тодд (А. Карапетян), Фордайс— Рональд Адам (В. Балашов), психиатр — Майлс Моллесон (Е. Весник).

Руперт—Уоррен Митчел, Джо — Лэнс Персиваль, Сэм — Артур Муллард, Пит —Джон Беннет.

Дублируют: Ю. Белов, С. Коренев, Я. Беленький, Г. Качин.

● **«Оставшийся в тени»**, 9 ч.

Производство «Бритиш Лайон», Англия.

Автор сценария Эрик Эмблер; режиссер Джон Боултинг; оператор

Джек Кардиф; художник Хопуелл Эш; композитор Уильям Элвин; продюсер Рональд Ним.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Главные роли исполняют и дублируют: Уильям Фриз-Грин — Роберт Донат (дублирует Н. Александрович), Элена Фриз-Грин — Мария Шелл (С. Мизери), Эдит Фриз-Грин—Маргарет Джонстон (Л. Бабичкова).

●

«Обет», 10 ч.

Производство «Сунадистри», Бразилия.

Фильм снят в студии «Гравасон», Сан-Пауло.

Автор сценария Диас Гомес; режиссер Ансельмо Дуарте; оператор Чик Фаул; композитор Габриэль Мильори.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Главные роли исполняют и дублируют: Зе — Леонардо Вильяр (дублирует Г. Юдин), Роза — Глория Менессес (Т. Семина), пастор Олаво — Дионисио Аседео (Ф. Яворский), Марли — Норма Беннезель (В. Караваева).

Остальные роли исполняют: Джеральдо Дель Рей, Роберто Форейра, Отон Бастос, Антонио Сампайо, Джильбертс Маркес, Мильто Гаучо, Карлос Торес.

Дублируют: В. Прокофьев, О. Голубицкий, Я. Янакиев, Я. Беленький, З. Занони, В. Прохоров, И. Рыжов.

●

«Смотри, видна дорога», 10 ч.

Производство киностудии «Кумари-филмз», Индия.

Автор сценария Р. К. Каннан; режиссер и оператор Нимай Гхош; художник Каласагарам Раджагопал; композитор М. Б. Шринивасан.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют: С. В. Сахасранамам, С. В. Субхая, Т. С. Мутхая, Т. К. Балачандран, М. Сундари Бай, С. Р. Джанаки, Чандини, Виджаян, Л. Виджаялакшми.

Роли дублируют: М. Гаврилко, В. Петрова, А. Кузнецов, Ф. Яворский, А. Карапетян, В. Файнлейб, С. Коренев, В. Прохоров.

●

«Янко», 9 ч.

Производство «Янко», Мексика.

Автор сценария Хесус Марин; режиссер Сервандо Гонсалес; оператор Алекс Филиппс-младший; композитор Густаво К. Каррион.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Н. Озорнов.

Роли исполняют и дублируют: мальчик— Рикардо Анкона (дублирует Саша Жаворонков), мать — Мария Бустаман (Н. Зорская), старик скрипач — Хесус Медина (А. Добронравов).

●

«Знаки зодиака», 11 ч.

Производство «Секспон де Текникос и Мануалес», Мексика.

Автор сценария Серхио Маганья; режиссер Серхио Вехар; оператор Агустин Хименес; художник Хорхе Фернандес; композитор Карлос Хименес Мабарак.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: Анна Романа—Пилар Соуса (дублирует И. Карташева), Даниэль — Марио Гарсиа Гонсалес (Е. Весник), София — Анхелика Мария (Таня Баташева), Андре — Хавиер Марк (Володя Алексеенко), Лола Касарини— Бланка де Кастэхон (В. Караваева), Аугусту Собе-рон—Энрике Агиляр (А. Карапетян), Педро Рохо — Луис Байардо (А. Сафонов), Мария Вальтер — Китти де Хойос (Т. Яренко), Эстела Вальтер — Глория Сильва (С. Дружинина), Полита — Марта Самора (Н. Меньшикова), Элина — Иоланда Гильемаин (В. Хмара).

●

«Обманутые обманщики», 10 ч.

Производство «Суомен фильмитеоллисуус», С. Ф. Финляндия.

Автор сценария и режиссер Аарне Таркас; оператор Калле Перонкоски; художник Аарре Койвисто; композитор Эркки Мелакоски.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Роли исполняют: Лео Йокелла, Томми Ринне, Лени Катаякоски, Элина Сало, Тарья Нурми, Марьятта Каллио, Майя Кархи, Лиана Каарина, Элса Суракайнен.

Роли дублируют: Яакко — Е. Весник, Тимо — В. Иванов, Билл — К. Вац, Тоннила — В. Кенигсон, Кирсти — Н. Самсонова, Эва — Д. Столярская, Хилкка — Т. Носова, Агда — В. Караваева, Тира — Т. Яренко, Элина — Т. Семина.

●

«Жерминаль» (по роману Эмиля Золя), 10 ч.

Производство «Фильм Марсо» — «Косинор» — «Пари Элизе фильм»— «Метцгер и Воог» (Париж), «Летиция фильм» (Рим), «Гунния» (Будапешт).

Автор сценария Шарль Спаак; режиссер Ив Аллегре; оператор Жан Бургуен; художник Люсьен Агеттан; композитор Мишель Мань.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Этьен Лантье — Жан Сорель (дублирует А. Кузнецов), Катрин — Берт Гранваль (З. Земнухова), Шаваль — Клод Брасёр (М. Глузский), Энбо—Бернар Блие (В. Кенигсон), Маэ — Шандор Печи (К. Тыртов), жена Маэ— Леа Падовани (Е. Кузьмина).

●

«Дьявол и десять заповедей», 1-я серия — 6 ч.; 2-я серия — 7 ч.

Производство «Фильмсонор» — «Мондекс» — «Просинекс» (Париж), «Инчеи фильм» (Рим).

Авторы сценария: Жюльен Дювивье, Анри Жансон, Морис Бесси, Рене Баржавель, Мишель Одиар; режиссер Жюльен Дювивье: оператор Роже Фелу; художник Франсуа де Ламет; музыка: Жорж Гарваренц, Ги Мажента, Мишель Мань.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: Шамбар — Мишель Симон (дублирует Е. Весник), епископ — Люсьен Бару (В. Осенев), Мишлин — Мишлин Прель (В. Караваева), Франсуаз — Франсуаз Арнуль (Р. Макагонова), Филип — Мел Ферер (Н. Александрович), Жорж — Клод Дофэн (А. Консовский), Дени — Шарль Азнавур (А. Сафонов), Гариньи — Лино Вентура (А. Кузнецов). «Боженька» — Фернандель (Я. Беленький), старик — Гастон Модо (Б. Баташев), старуха — Жермен Кержан (В. Караваева), Пьер — Ален Делон (В. Тихонов), Кларис Ардан — Даниэль Дарье (И. Карташева), Жермен—Мадлен Робинсон (Н. Никитина), Мессаже — Жорж Вильсон (А. Консовский), Дидье — Жан-Клод Бриали (М. Козаков), Вайан— Луи де Фюнес (Е. Весник), полицейский инспектор—Ноэль Рокевер (К. Карельских).



Артур ЛОРЕНТС

ВЕСТСАЙДСКАЯ ИСТОРИЯ



На третьем Московском международном кинофестивале, состоявшемся летом 1963 года, был показан американский цветной широкоформатный фильм «Вестсайдская история». Советская общественность высоко оценила талантливую работу кинематографистов США, создавших оригинальное, новаторское произведение, развивающее лучшие традиции прогрессивной реалистической кинематографии.

Любопытна сама история создания этого фильма. Первоначальный замысел — воссоздать трагическую историю современных Ромео и Джульетты, чья любовь противостоит окружающему их миру ненависти, — возникла у знаменитого американского хореографа Джерома Роббинза. Драматург Артур Лорентс воплотил этот замысел в форме «мьюзикл» (так называют американцы этот широко распространенный в США жанр: органичное сочетание драмы с пением и хореографией). В течение нескольких лет спектакль, музыку к которому написал известный композитор Леонард Бернстайн, с огромным успехом шел на сцене одного из театров Бродвея.

Фильм, поставленный кинорежиссером Робертом Уайзом и хореографом Джеромом Роббинзом, хотя и имеет ту же первооснову, что и спектакль, представляет собой совершенно самостоятельное произведение, решенное кинематографическими средствами. Более того. По сравнению с пьесой Лорентса (известной советскому читателю) фильм обладает гораздо большей социальной остротой, в нем значительно глубже трактована столь актуальная для сегодняшней Америки тема, как расовая и национальная нетерпимость.

Полагаем, что читатели с интересом ознакомятся с публикуемым нами сценарием «Вестсайдской истории» — правдивого, высокогуманного фильма, представляющего собой крупное явление в современной прогрессивной кинематографии.

Артур ЛОРЕНТС

ВЕСТСАЙДСКАЯ ИСТОРИЯ

Сценарная разработка Эрнеста ЛЕМАНА
Текст песен Стивена СОНДХЕЙМА

Перевод с английского А. Кукаркина
Перевод песен В. Познера

Красочная панорама острова Манхэттен. Меняется время суток. Сужается и сужается панорама Нью-Йорка. Один из районов города — Вестсайд.

Семья пуэрториканцев со всеми пожитками переезжает в снятую здесь квартиру; белые наблюдают за этим переселением с каменными лицами... Бананы, бататы и прочие южные фрукты и овощи выкладываются на витрину магазинчика, на которой написано: «Здесь говорят по-испански»... Другая лавочка украшена вывеской на испанском языке, а в ее витрине — табличка: «Здесь говорят по-английски»... Багажный фургон перед домом и уезжающая семья белых... Два пуэрториканских мальчика с завистью смотрят, как их белые сверстники играют на спортплощадке; когда они просят принять их в игру, им отказывают...

Вечер. Улица.

Слышится резкий звук щелкающих пальцев. Затем снова — уже в определенном ритме.

Ритмично щелкают пальцы.

Другая рука. Пальцы подхватывают ритм.

Предводитель «ракет» — шайки белых подростков — Рифф кивает головой в такт щелканью пальцев.

Двигаются в ритме Ледышка и Порох.

По улице проходят, танцуя, Араб и Малышка Джон. За ними — Блондинчик и Гитара.

«Ракеты» собираются перед магазинчиком Дока. Рифф выходит вперед и ведет их по улице.

Они двигаются в своей полубалетной-полуреалистической манере. Они короли всего, что видит их глаз. Эта «территория» принадлежит им.

День. Спортивная площадка. Появляются «ракеты»; они упиваются своей безраздельной властью. Неожиданно останавливаются, к чему-то прислушиваются.

Мимо проходит пуэрториканец Бернардо, предводитель шайки «акул». Хотя он и один, Бернардо с вызовом смотрит на «ракет». Те насмехаются над ним, всячески выказывают свое презрение. Двое «ракет» опережают Бернардо, оборачиваются к нему и издевательски смеются, после чего снова присоединяются к своим товарищам.

Бернардо догоняет Пепе, его верный адъютант. Затем к ним подходит еще один из «акул». По мере того как растет численность членов шайки, их движения перестают быть настороженными, боязливыми и становятся более уверенными, быстрыми.

Вечер. Улица около магазинчика Дока.

Трое «акул» идут вдоль тротуара, наслаждаясь чувством собственничества,— они тоже заявляют права на эту «территорию». Но их движения по-кошачьи настороженны и выжидающи. Неожиданно они сталкиваются лицом к лицу с Малышкой Джоном и Арабом.

Бернардо и его парни насмешливо кланяются и пропускают «ракет». Затем следуют за ними с тем же издевательским видом, с каким раньше «ракеты» преследовали Бернардо.

Малышка Джон и Араб в испуге пятятся. Но появляются еще трое «ракет», спеша к ним на помощь.

Араб вежливо кланяется и широким жестом приглашает более малочисленных «акул» удалиться, что те после некоторого замешательства и делают. «Ракеты» продолжают свой путь, самим танцем подчеркивая, что улица безраздельно принадлежит им.

День. Район новой застройки.

«Ракеты» сталкиваются с двумя пересекающими им путь «акулами». Прогоняют их. Довольные собой «ракеты» спускаются по лестнице. Наталкиваются на троих «акул», играющих в кости на площадке. Снова издевательства, снова изгнание «акул».

Спортивная площадка. Летит баскетбольный мяч. По площадке бегают «ракеты». Один из игроков кидает мяч Риффу, который бросает его группе подростков, только что появившейся у входа на спортплощадку. Это Бернардо, сопровождаемый пятью членами его шайки. Бернардо умышленно задерживает мяч у себя.

Рифф и «ракеты» замирают, с ненавистью глядя на «акул». Те смотрят в ответ не менее враждебно.

Наконец Рифф нарушает молчаливый поединок взглядов. Он жестом приказывает Бернардо вернуть мяч. Стукнув мячом о землю, Бернардо с презрительным видом бросает его Риффу. Рифф жестом приказывает «акулам» убраться.

Долгое, напряженное ожидание. Затем Бернардо едва заметно кивает головой, подавая сигнал своим спутникам.

Уступив превосходящим силам противника, «акулы» начинают уходить. Покидают площадку и «ракеты». Когда последний из «акул» проходит мимо Пороха, замыкающего шествие «ракет», тот, убедившись, что остальные «акулы» не смотрят, ударяет врага. «Акула» не остается в долгу и завязывается драка.

В драку вступает еще один из «акул». Порох пытается сначала справиться с обоими, но потом зовет на помощь.

Рифф и «ракеты» спешат к нему на выручку и после недолгой стычки прогоняют «акул». Но война началась.

Вечер. Улица. Двое «ракет» пойманы «акулами». Им удается убежать.

День. Автомобильная стоянка. На троих «ракет» нападают четверо «акул». Короткая схватка; преследуемые «акулами», «ракеты» спасаются бегством.

Каменная стена и узкий проход вдоль нее. «Ракеты» попадают в засаду, устроенную «акулами», и с трудом пробивают себе путь к отступлению.

На исходе дня. Спортплощадка. Малышка Джон выбирает себе уединенный уголок, чтобы поиграть. Неожиданно появляется

«Акулы»





«Ракеты»

Бернардо, затем еще один из «акул», еще и еще. Они окружают Малышку Джона. Тот лихорадочно оглядывается, делает попытку к бегству.

«Акулы» хватают Малышку Джона. Склонившись над ним, Бернардо прокалывает ему ухо ножом. Малышка Джон кричит. Раздается предупреждающий свист «акулы», стоящего в дозоре.

Вихрем летят «ракеты», спеша на выручку Малышки Джона.

Яростная схватка между «ракетами» и «акулами». Обе банды в полном составе, в каждой примерно по десять человек. Рифф освобождает Малышку Джона, ухо которого кровоточит. Порох накидывается на Бернардо, но с весьма неприятными для себя последствиями. Ледышка молотит «акул» с невозмутимой одержимостью. Сорванец (это девушка-подросток) пытается принять участие в драке, но на нее не обращают внимания ни друзья, ни враги. В разгар битвы слышится сигнал приближающейся автомашины. Один из «ракет» застывает с поднятой для удара рукой и оборачивается.

Улица. Подъезжает полицейская машина, ее дверцы тут же распахиваются.

«Ракета» предупреждающе кричит, но его никто не слышит. Он не успевает крикнуть снова, как «акула» валит его на землю.

Лейтенант Шрэнк, одетый в штатское, и крупный, похожий на обезьяну полицейский сержант Крапке, облаченный в форму, бегут к месту битвы. Шрэнк — сильный мужчина, умеющий владеть собой; лишь изредка злоба и страх пробиваются сквозь вежливые манеры и лишают его самоконтроля.

Некоторые из сражающихся уже увидели приближающийся Закон. Но большинство еще продолжает драться. Крапке и Шрэнк решительно вмешиваются в драку, стараясь прекратить ее.

Крапке (*расталкивая дерущихся*). Хватит, хватит!

Шрэнк. Сколько раз я вам, кретинам, говорил...

Рифф (*с наигранным простодушием*). Вот это да! Лейтенант Шрэнк собственной персоной!

Несколько «ракет» (*хором, с изысканными поклонами*). Наше вам с кисточкой, лейтенант Шрэнк!

Шрэнк слишком занят, разнимая дерущихся, чтобы обращать внимание на насмешки.

Бернардо (*в тон Риффу*). А с ним и сержант Крапке!

Несколько «акул» (*хором*). Наше вам с кисточкой, сержант Крапке!

Крапке (*помахивая резиновой дубинкой*). Сейчас получите вот этой кисточкой по головам!

Шрэнк (*замечая Малышку Джона, который собрался было лезть вслед за Блондинчиком и Арабом через решетку*). Эй вы! Слезайте оттуда!

Араб. А нам хочется туда...

Блондинчик. Мы так любим нашу спортплощадку...

Рифф (*видя, что Крапке приготовился к решительным действиям*). Ведь это пристанище для нас, «безнадзорных детишек». Так мы по крайней мере не болтаемся на «зловонных улицах города»...

Крапке. Заткнись!

Араб. И не мечемся по раскаленным мостовым, словно скот в загоне...

Крапке (*направляется к нему*). Ты что, хочешь, чтобы я тебе башку проломил?

Рифф делает знак Арабу и Блондинчику; те спрыгивают с решетки вниз.

Шрэнк (*хватая Малышку Джона*). Ну-ка, Малышка Джон, который из этих пуэрториканцев раскровавил тебе ухо?

Малышка Джон (*неуверенно*). Видите ли, сэр...

Он в растерянности оглядывается на своего предводителя Риффа.

Рифф (*чрезвычайно серьезным тоном*). Все дело в том, сэр, если вы действительно интересуетесь... нам кажется, это сделал полицейский.

Шрэнк с досадой отталкивает Малышку Джона.

Блондинчик. Двое полицейских!

Порох. Если не больше!

Крапке. Это невозможно!

Бернардо (*негромко*). В Америке все возможно.

Шрэнк. Ну ладно, умники, теперь послушайте меня! Эти улицы не принадлежат вам, хулиганью! Мне надоели ваши драки! Особенно здесь! Хотите убивать друг друга — валяйте на здоровье! Но только не в моем районе! (*Пауза.*) Вопросы есть?

Бернардо (*невозмутимо*). Да, сэр. Вас не затруднило бы перевести все это на испанский язык?

Шрэнк (*задохнувшись от злобы*). Послушай, ты... Убирайся отсюда!.. Вместе со своими дружками... Чтобы духу вашего здесь больше не было! (*Не услышав ни слова в ответ, саркастически вежливо добавляет.*) Пожалуйста, прошу вас!

Бернардо. Ладно. «Акулы», vamonos*!

«Акулы» один за другим уходят. Шрэнк провожает их взглядом.

Шрэнк. Район и так ни к черту не годится... А тут еще эти... (*Сдержавшись, поворачивается к «ракетам».*) Послушайте, ребята, давайте будем разумными. Если я не установлю здесь немного порядка и законности, меня самого установят на каком-нибудь перекрестке регулировать движение, а ваш покорный слуга не очень-то хочет стать обыкновенным регулировщиком. А что отсюда вытекает? Только одно: с сегодняшнего дня вы станете дружить с пуэрторишками. Я сказал: дружить. Понятно? (*В его голосе зазвучали металлические нотки.*) А иначе — если я еще раз увижу, что вы деретесь на моей территории,— я лично набью каждому из вас физиономию и прослежу за тем, чтобы вас сгноили в тюрьме! Запомните это раз и навсегда! (*Останавливается на мгновение, словно бы для того, чтобы «ракеты» хорошенько усвоили все ими услышанное.*) Скажи «до свиданья» этим славным мальчикам, Крапке.

Крапке. До свиданья, мальчики.

Вместе со Шрэнком он идет к полицейской машине. «Ракеты» смотрят им вслед.

Блондинчик (*передразнивая Крапке*). До свиданья, мальчики!

* Пошли. (Здесь и во всех других сносках перевод с испанского.)

Малышка Джон (*испуганно*). «В тюрьме»... Ой-ой-ой!

Порох (*с горечью*). «Эти улицы не принадлежат вам, хулиганью».

Блондинчик. Идите играть в парк!

Порох. Не ходите по газону!

Ледышка. Пошел воп из дому!

Порох. Чтоб тебя пе было в этом квартале!

Араб. Катись отсюда!

Порох. Проваливай с планеты! Шайка, у которой нет своей улицы,— ноль без палочки.

Рифф (*громко и убежденно*). Эта улица наша! (*Все смотрят на него.*) «Ракеты», ко мне! (*Они окружают его, Сорванец протискивается вперед.*) Я тебя не звал, Сорванец. Проваливай!

Сорванец. Послушай, Рифф, прими меня в шайку! Ты ведь видел меня только что в деле! Им здорово досталось от меня! Я убийца! Я хочу драться...

Араб. Конечно, хочет, а иначе кто до нее дотронется!

Сорванец (*кидаясь на него*). Ах ты, крыса!

Рифф (*хватает ее*). Давай топай отсюда, детка, топай!

Сорванец досадливо сплевывает и отходит на несколько шагов от обступившей Риффа группы.

Рифф. Вот так! Теперь слушайте! Нам здорово пришлось сражаться за право быть хозяевами в этом районе, и мы никому его не уступим...

«Ракеты». Точно!

Рифф. «Изумруды» пытались отнять его у нас, и мы их турнули! «Ястребы» тоже пробовали отнять у нас эту улицу — мы и их проучили!

Изгнание «акул»





...Рифф жестом приказывает Бернардо вернуть мяч

Блондинчик. Да, но с этими пуэрторишками... совсем другое дело.

Малышка Джон. Они плодятся!

Ловкач. Они все ползут сюда и ползут!

Араб. Как тараканы!

Трепач. Закройте окна!

Гитара. Заприте двери!

Счастливчик. Они сжирают всю еду!

Тигр. Они поглощают весь кислород в воздухе!

Араб. Они подрывают свободное предпринимательство!

Блондинчик. Помогите! Я тону в томатном соусе!

Рифф. Вы все слышали, что сказал лейтенант Шрэнк. Мы должны дружить с этими пуэрторишками, иначе... Мы должны позволить им занять эту территорию и отнять ее у нас, иначе...

«Ракеты». Нет, нет!

Рифф. Еще бы, конечно, нет! Так что ж мы будем делать?.. Я скажу вам, мальчики, что́: мы не будем терять времени и быстро, как молния...

Малышка Джон. Как ракеты!

Рифф. ...уничтожим этих «акул» раз и навсегда! Больше они и носа не сунут сюда! И мы это сделаем за один раз!

Порох. Драка! Бах-бах!

Рифф. Спокойно, Порох! «Акулы» тоже хотят заиметь себе кусочек получше, а они ведь ребята хоть куда! Они могут выбрать ножи или автоматы...

Малышка Джон (*испуганно*). Автоматы!.. Ой!

Рифф. Я не говорю, что они точно захотят ножи. Я только говорю, что это может случиться, и мы должны быть к этому готовы. Ну, что скажете, «ракеты»?

Порох. Я скажу: валяй, валяй!

Араб. Я скажу: шпарь!

Тигр. Я скажу: вздуть их надо!

Счастливчик. Мы разорвем их на куски!

Ледышка. А если они потребуют ножи или револьверы?

Малышка Джон. Тогда, я считаю, давайте плюнем и оставим все это.

Порох. Что?!

Ледышка. А ты как считаешь, Рифф?

Рифф. Конечно, территория эта маленькая, но это все, что у нас есть. Я хотел бы защищать ее так же, как всегда,— кулаками. Но если они скажут — ножи, я отвечу — ножи! Если они скажут — револьверы, я отвечу — револьверы! Я хочу, чтобы «ракеты» были хозяевами положения на земле, на небе, везде!

Араб. Подавай команду! Трах!

Порох. Бум-бум!

Тигр. Бах-бах!

Счастливчик. Паф-паф!

Блондинчик. Трах-тарарах!

Рифф. Порядок, котята! Мы будем драться! (*Общий восторг.*) Надо будет держать военный совет с «акулами», чтобы обо всем как следует договориться. Я сам сообщу эти скверные известия Бернардо.

Блондинчик. Надо, чтобы с тобой пошел адъютант.

Порох. Это я!

Рифф. Нет, это Тони.

Порох. Кому нужен Тони?

Рифф. Нам нужен Тони. Его знают все на Вестсайде!

Порох. Но он уже не наш.

Рифф. Брось, Порох! Нашу шайку «ракет» создали я и Тони.

Порох. А где же он теперь? Почему он тянет лямку на какой-то вонючей работе?

Блондинчик. Его совратил совет по делам малолетних преступников.

Рифф. Это у него пройдет. Вот увидишь.

Ледышка. Помнишь, как он действовал кулаками в тот день, когда мы разгромили «изумрудов»?

Малышка Джон. Он спас мою бесценную шею!

Р и ф ф. Точно! И он снова это сделает. Он всегда приходил к нам на помощь. И всегда придет, когда надо... (*Поет.*)

Раз ты «ракета»,
Ты к шайке присох,—
Как курнул сигарету,
Пока ты не сдох.
Раз ты «ракета» —
«Ракетам» ты брат,
Ты плевал на весь свет, ты
На шайке женат!
Ты не одинок,
Нигде не заскучаешь!
С тобой мы, дружок:
Когда врагов встречаешь,
Не припухаешь!
Значит, «ракета» ты
И не на год,
А пока ты не вышел
Ногами вперед.
Раз ты «ракета»,
Это —
Всё!

Я знаю Тони, как самого себя, и ручаюсь — он свой в доску.

П о р о х. Свой или нет, давай действовать!

Б л о н д и н ч и к. А где ты найдешь Бернардо? К пуэрторишкам тебе идти опасно.

Р и ф ф. Он будет вечером в спортзале на танцах.

А р а б. Но ведь зал — нейтральная территория.

Р и ф ф (*с наигранной наивностью*). Я буду паинькой, Араб. Я только вызову его на драку.

Л е д ы ш к а. Порядок, старик!

Р и ф ф. Так что оденьтесь пошикарнее. Встретимся там с Тони ровно в десять. И выше головы! (*Уходит.*)

А р а б. А мы их никогда не опускаем!

М а л ы ш к а Д ж о н. Мы — «ракеты»!

Л е д ы ш к а. Самые хитрые!

О д и н и з «р а к е т». Самые лучшие! (*Поет.*)

Раз ты «ракета»,
То весь город твой,
Ты боксер, чемпион,
Ты титан, ты герой!

Л е д ы ш к а.

Раз ты «ракета»,
Ты больше не ноль,
Ты не мальчик—мужчина!
Ты, парень,—король!

В с е.

Ракеты ревут,
Гляди смелей, парнишка!
«Акулы» сбегут:
Ведь каждый пуэрторишка
В душе трусишка.

«Ракеты» уходят со спортплощадки, продолжая петь:

Воют «ракеты»,
Как черти, взвились,
Тот, кто встал на дороге,
Скорее молись!
Мчатся «ракеты»—
Планета, замри!
Уходи в подземелье
И двери запри!
Проходу здесь нет,
Усвойте это прочно!
И наш вам совет:
Проваливайте срочно,
И это — точно!
Мчатся «ракеты»,
Всем шайкам каюк,
Если к нам хоть разок
Они сунут носы!
Если вдруг
С воем!
Их накроем!
Мы!

Черный ход в лавчонку Дока; половина шестого того же дня. Маленький двор со всех сторон зажат высокими зданиями. Ступеньки ведут вниз к подвалу. Тони, красивый юноша лет восемнадцати, закатав рукава рубашки, таскает ящики с лимонадом в подвал. Рифф уговаривает его, но Тони, не обращая на него внимания, занимается своим делом.

Р и ф ф. Тони, ты не слушаешь меня!

Т о н и (*он в очень хорошем настроении*). Вас понял, перехожу на прием.

Р и ф ф. Так чего ж ты не отвечаешь?

Т о н и. Не хочется обижать тебя. Ты ведь мой товарищ, мой приятель, мой самый лучший друг...

Р и ф ф. До гроба!

Т о н и. С рождения до погребения!

Р и ф ф. Поэтому ты и должен прийти сегодня на танцы и поддержать меня!

Рабочий момент. Справа — постановщик танцев Джером Роббинз





...Сержант Крапке решительно вмешивается в драку

Тони. Скажи, Рифф, ты никогда не пытался сосчитать, сколько пузырьков газа в одной бутылке этого лимонада?

Рифф. Тони, пойми, это важно!

Тони (*весело*). Все важно... Ты... я... этот славный старикан, у которого я работаю...

Рифф. Эти «акулы» опасны... Они больно кусаются. Если мы их не уймем...

Тони (*сует ему в руки ящик с бутылками*). Зарабатывай себе на жизнь!

Рифф (*отталкивает ящик*). Четыре с половиной года я прожил вместе со своим лучшим другом и его семьей!.. Мне казалось, мы понимаем друг друга с полуслова. И вот — на тебе!

Тони (*спокойно*). А ты не переживай, ребеночек! Собери-ка лучше свое барахлишко и переезжай куда-нибудь.

Рифф. Не могу — ведь твоя мамаша неравнодушна ко мне... (*Тони валит его на землю и выкручивает руку.*) Нет!.. Не поэтому!.. Потому что я ненавижу своего дядю! Дядю!.. Дядю!.. Пусти!..

Тони (*отпуская его*). Теперь иди поиграй со своими «ракетами».

Рифф. И пойду. Лучше наших парней никого на всем свете не сыщешь... (*Внимательно следит за выражением лица Тони.*) Разве не так?

Тони. Кто знает...

Рифф (*вызывающе*). Ты что, нашел когонибудь получше?

Тони. Нет... но...

Рифф. Что «но»?

Тони. Ты не поймешь.

Рифф. А ты попробуй!

Тони. Ладно... Понимаешь, вот уже месяц, как я каждую ночь просыпаюсь, и мне все кажется, что чего-то не хватает...

Рифф. Чего?

Тони. Не знаю...

Рифф. Бабы?

Тони (*как бы не слыша*). Это «что-то» вот здесь, за дверью... За углом. Но оно придет!

Рифф. Что это за «оно»?

Тони. Не знаю... Оно, наверно, принесет с собой радость... Как это уже было, когда я стал одним из «ракет»...

Рифф. Вот это другой разговор! Парень без шайки — сирота. Когда ты в шайке, ты никогда не одинок; нас всегда двое, трое, четверо... Когда твоя шайка лучше всех, когда ты «ракета» — тебе море по колено. Ты кум королю!

Тони (*не соглашаясь*). Рифф, хватит с меня!

Рифф (*негромко*). Тони, посмотри на меня, посмотри, ладно?.. Я ведь никогда ни у кого ничего не просил, даже не спрашивал, который час, правда ведь? Но тебя я прошу: приходи сегодня на танцы...

Тони (*после паузы*). Я... обещал Доку убрать вечером магазин.

Рифф. Это можно сделать и после танцев. (*Он ждет, но не слышит ответа.*) Я уже всем ребятам сказал, что ты придешь. Меня засмеют, если тебя не будет.

Тони. В котором часу, сказал ты?

Рифф (*с надеждой*). В десять. (*Нет ответа; тихим голосом он продолжает.*) Для меня, Тони. Для Риффа.

После долгого молчания Тони оборачивается с улыбкой.

Тони. Что ж, в десять так в десять.

Рифф (*хлопая его по плечу*). До гробовой доски!

Тони. С рождения до погребения!.. Я еще пожалею об этом.

Рифф. Как знать! А вдруг то, чего ты так ждешь, будет кружиться сегодня вечером на танцах?

С улыбкой Тони отталкивает его. Рифф убегает.

Тони (*задумчиво*). Как знать? (*Поет.*)

Как знать?..
Мечты...
Может быть, в час любой
Кто-то встретится со мной —
Быть может, ты.
Мечта, как метеор, летит в небесах,
С блеском в глазах
Хочет предстать!
Как знать?..

Счастье здесь под рукой,
Бродит рядышком со мной
Средь бела дня.
Вот-вот случится чудо, что я зову,
Сон наяву,
Все для меня!

Будет ли?.. Как сказать?
Если только очень ждать,
Чудо придет!
Ну давай же приходи
Поскорей,
Не робей,
Смело иди!

Поет мне ветер —
Оно придет под вечер!
Как знать?
Чудо здесь под рукой,
За углом, за рекой...
Может, сейчас...

Небольшой магазин готового платья, уже закрытый на ночь. Однако в задней комнате, где находится пошивочная мастерская, свет еще горит. Здесь стоят швейные машины, несколько манекенов — «раздетые» и в свадебных нарядах. За одним из столов работает Анита, пуэрториканская девушка с длинными черными волосами и в яркой одежде. Она заканчивает белое платье для Марии, молоденькой красивой девушки, которая не отходит от нее ни на шаг.

Мария. Por favore*, Анита! Ведь ты моя подруга...

Анита. Перестань, Мария!

Мария (*протягивая ножницы*). Ну пожалуйста, Анита, сделай вырез пониже!

Анита. Перестань мне мешать! Ведь мы сейчас тратим свое время, а не время хозяйки.

Мария. Один дюйм! Ну что значит один маленький дюйм?

Анита. Очень много значит.

Мария (*в отчаянии*). Анита, это же платье для танцев, а не для моления!

Анита. Когда имеешь дело с мальчишками, начинаешь с танцев и кончаешь молением.

Мария. Querida**, один маленький дюйм; una poca poca***.

Анита. Бернардо взял с меня слово...

Мария. Ох, этот Бернардо! Я уже целый месяц в этой стране... И что же? Ровно ничего не случилось! Весь день мне приходится шить в этой комнате, а весь вечер я сижу дома. Зачем же привез меня сюда мой прекрасный братец?

Анита. Чтобы ты вышла замуж за Чино.

Мария. Чино!.. Когда я вижу Чино, со мной ничего не происходит.

Анита. А что же, по-твоему, должно происходить?

Мария. Не знаю... что-нибудь. А что с тобой происходит, когда ты смотришь на Бернардо?

Анита. Это когда я не смотрю на него, происходит что-то.

Мария. А я вот скажу маме и папе, как вы ведете себя с Бернардо, когда сидите в кино.

Анита. Я разорву платье!

Мария. Нет!.. Но если бы ты могла сделать вырез хоть немножко ниже...

Анита. В будущем году.

Мария. Я ненавижу это платье!

Анита (*спокойно*). Тогда не надевай его и можешь не ходить с нами сегодня на танцы.

Мария (*возмущенно*). Не ходить!.. (*Схватывает платье.*) А нельзя ли хоть покрасить его в красный цвет?

Анита. Нельзя.

Она помогает Марии надеть платье.

Мария. Белый цвет идет только младенцам. Я одна буду там в белом...

Мария неожиданно умолкает, увидев свое отражение в зеркале.

Анита. Ну?

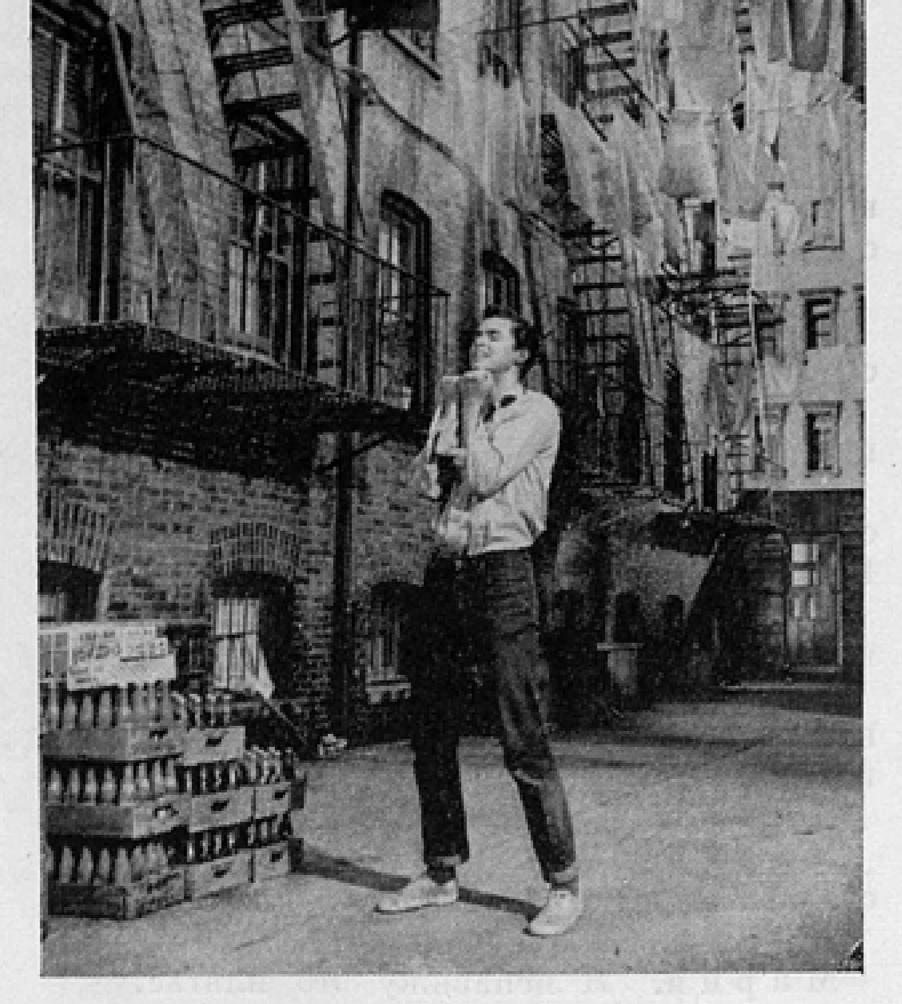
Мария. Ах, какое прелестное платье!.. Я тебя обожаю!

Она радостно обнимает Аниту. Вдруг открывается дверь, и просовывает голову Бернардо. Позади него Чино — стеснительный

«Ракеты». ... **«Ракеты» ревут,**
Гляди смелей, парнишка!..



---
* Пожалуйста.
** Дорогая.
*** Совсем немножко.



Тони. Как знать?.. Мечты...

юноша с добрым и приятным лицом. Они одеты по-праздничному.

Бернардо. Дамы, вы готовы?

Мария. Войди, Нардо. (*Она кружится в своем платье.*) Красиво?

Бернардо (*смотрит ей в лицо*). Да... (*Прикасается губами к ее щеке.*) Очень.

Анита (*обиженно*). Я что-то не расслышала...

Бернардо (*целует ее, но уже совсем по-иному.*) Очень красива.

Мария молча наблюдает за ними, затем оборачивается к Чино.

Мария. Войди, Чино. Не бойся.

Чино (*стесняясь*). Но это магазин для женщин...

Анита. Мы не укусим тебя... (*в сторону*) пока не узнаем получше.

Бернардо (*следя за Марией*). Чино, вечером, если я буду занят, следи в оба за Марией. Ты тоже, Анита.

Анита. Ai!

Чино. Si.

Мария (*обнимая Бернардо*). Мой брат — глупый сторожевой пес.

Бернардо (*нежно гладя ее*). А моя сестра — драгоценный камень.

Анита. А я что — подделка?

Мария. Нардо, самое важное, чтобы мне было очень, очень хорошо сегодня...

Бернардо. Вот как?

Мария (*продолжая*). ...потому что сегодня вечером начинается по-настоящему моя девичья жизнь в Америке!

Мария кружится в танце.

Спортивный зал, превращаемый по вечерам в зал для танцев. Члены обеих шаек уже здесь. Они танцуют со своими девушками. Лица у всех сосредоточенные, спокойные, несмотря на энергичные телодвижения. «Ракеты» и «акулы» резко отличаются друг от друга, главным образом цветами одежды. Вначале пары из обеих шаек перемешаны между собой и каждый танцует соответственно своему характеру. Малышка Джон танцует весело; Сорванец и тут пытается изображать из себя мальчишку; Араб, Блондинчик и их девушки танцуют с полным упоением; Ледышка двигается легко, словно кошка, со своей девушкой Вельмой. Она совсем еще молода, но стремится казаться настоящей «секс-бомбой»; кроме джаза, для нее ничего не существует. Бок о бок с ними танцуют «акулы». Около стен стоят младшие члены шаек, которые ждут своей очереди, чтобы дать наконец выход накопившейся энергии. За всем происходящим наблюдает мужчина лет сорока. На его лице несколько вымученная улыбка, которая вполне объясняется еле скрытым напряжением, царящим в танцевальном зале. Он известен под кличкой Веселящая Рука, и его все считают дураком. Рядом с ним, готовый погасить любой взрыв, находится представитель Закона сержант Крапке.

Появляются Бернардо с Анитой, за ними Чино и Мария. Мария оглядывается, с восторгом смотрит вокруг. Их приход первым видит Пепе, потом «ракеты». Они прекращают танец и собираются вокруг Риффа, оставив «акул» танцевать одних. «Акулы» замечают это; они тоже расходятся и постепенно собираются вокруг Бернардо. Музыка затихает; атмосфера в танцевальном зале сразу же становится наэлектризованной. Рифф в сопровождении своих «адъютантов» идет по направлению к Бернардо, чтобы сообщить ему о вызове на драку. Бернардо движется к нему навстречу со своими ближайшими друзьями. Вот-вот грянет гром. Но тут вмешивается Веселящая Рука.

Веселящая Рука (*приторно улыбаясь*). Внимание, мальчики и девочки! Внимание! (*Шум не прекращается.*) Внимание! (*Около него появляется Крапке, и разговоры*

смолкают.) Спасибо. Ничего не скажешь, у нас сегодня совершенно замечательный вечер... (*Ребята похихикивают.*) Я уверен, вы все собрались здесь, чтобы познакомиться поближе, приобрести новых друзей, повидаться со старыми, и поэтому сегодня вечером мы предпримем нечто особенное. Мы устроим танец дружбы. Разве это вам не по душе? (*Слышны иронические реплики.*) Ну так вот, ребятки, встаньте в два круга: мальчики снаружи, девушки внутри...

Блондинчик. А вы где будете?

Веселящая Рука (*пытается смеяться*). Хватит тебе!.. Вы будете двигаться кругами, а когда музыка смолкнет, каждый парень будет танцевать с той девушкой, напротив которой он остановится. Идет? Встаньте в два круга, ребятки! (*«Ребятки» хлопают в ладоши и повторяют его слова: «Встаньте в два круга...» и т. д., однако не двигаются с места.*) Почему не попробовать, ведь плохо не будет?

Блондинчик (*выходит вперед, держась за живот*). Ой, мне плохо, мне плохо, мне...

Крапке делает шаг в его сторону, и Блондинчик тут же возвращается на место. Рифф жестом приглашает свою девушку Грациэллу, и она становится рядом с ним. Бернардо принимает вызов, берет за руку Аниту и выводит ее вперед так, словно это самая прекрасная женщина в мире. Мария со стороны наблюдает, как другие ребята и девушки присоединяются к ним и образуют два круга для танца, предложенного Веселящей Рукой.

Веселящая Рука. Вот так, ребятки! Будем кружиться, и где каждый остановится, никто не знает. Начали!

Вступает музыка, и оба круга приходят в движение. Веселящая Рука со свистком в зубах находится в центре внутреннего круга вместе с Крапке. Он свистит, музыка смолкает. Члены шайки «ракет» оказываются напротив девушек «акул», а «акулы» — напротив девушек «ракет».

На мгновение все замирают. Бернардо оказывается напротив Грациэллы, которая с брезгливостью отшатывается от него. Тогда Бернардо протягивает руку в сторону Аниты, и та подбегает к нему. Рифф берет за руку Грациэллу; остальные члены шаек следуют примеру своих вожаков. Крапке хочет вмешаться и заставить их танцевать как надо, но Веселящая Рука уговаривает его не делать этого. «Танец дружбы» провалился, и каждая из шаек занимает противоположную сторону зала. Они начинают танцевать мамбо. Происходит своеобразное соревнование между двумя шайками. Сначала «акулы» танцуют свой вариант мамбо и оттесняют к стене «ракет». Но «ракеты» переходят в контрнаступление и демонстрируют собственный вариант мамбо. В это время в зал входит Тони, и Рифф, обрадовавшись его приходу, перестает танцевать, чтобы поздороваться с ним. «Акулы» пользуются этим, чтобы захватить центр танцевального зала. Теперь танцуют там только

...«акулы» танцуют свой вариант мамбо...



...«ракеты» переходят в контрнаступление и демонстрируют собственный вариант мамбо...





...Тони и Мария медленно направляются друг к другу...

Бернардо с Анитой и Пепе со своей девушкой. Вокруг них образуется толпа. Рифф, поняв, что произошло, тянет за собой Грациэллу, а Ледышка берет за руку Вельму. Теперь они занимают центр зала и сосредоточивают на себе все внимание присутствующих. Затем снова настает черед Аниты и Бернардо; напротив них танцуют Рифф и Грациэлла. Всеобщее возбуждение усиливается. Все хором кричат: «Мамбо! Мамбо!» В это мгновение Тони и Мария, стоящие в противоположных концах зала, замечают друг друга.

До сих пор они подбадривали своих друзей, отбивая такт руками. Теперь они умолкают, улыбки исчезают с лиц, руки опускаются. Вступает музыка к танцу ча-ча. Тони и Мария медленно направляются друг к другу.

Сблизившись, они словно во сне начинают танцевать, неотрывно глядя друг другу в глаза, не замечая никого вокруг себя, не сознавая ни места, где они находятся, ни времени.

Тони. Тебе не кажется сейчас, что я кто-то другой?

Мария. Я знаю, это не так.

Тони. Или что мы встречались раньше?

Мария. Я знаю, этого не было.

Тони. Я чувствовал, я знал — случится то, чего раньше никогда не было. Это должно было случиться. Но то, что сейчас произошло, это еще больше...

Мария (*перебивая его*). Моим рукам холодно. (*Тони берет ее руки в свои.*) И твоим тоже. (*Тони гладит себя по лицу ее рукой.*) Такое теплое. (*Она гладит себя по лицу его рукой.*)

Тони. Такая прекрасная.

Мария (*смотрит ему в глаза*). Прекрасный.

Тони. В это слишком трудно поверить... Ты ведь не смеешься надо мной?

Мария. Я еще не научилась над этим смеяться. И теперь, мне кажется, никогда не научусь.

Тони останавливается и целует ей руки, а потом нежным, чистым поцелуем прикасается к ее губам. Они чуть отодвигаются друг от друга, продолжая неотрывно смотреть в глаза. Вдруг их замечает Бернардо. Он кидается к ним в холодной ярости.

Разговор между ними ведется в полголоса, так что Веселящая Рука, Крапке и танцующие сначала ничего не замечают.

Бернардо. Руки прочь, «настоящий американец»!

Тони. Спокойно, Бернардо!

Бернардо. Держись подальше от моей сестры!

Тони. Сестры?

Бернардо (*Марии*). Разве ты не видишь, что он один из них?

Мария. Нет, я видела только его самого.

Бернардо. Они всегда хотят одно и то же от пуэрториканских девушек...

Тони. Неправда!

Рифф (*он подошел вместе с Ледышкой*). Потом, Тони.

Чино (*подходя к Тони*). Убирайся!

Тони. Чино, не вмешивайся! (*Марии.*) Не слушай их!

Бернардо. Она будет слушать своего брата прежде, чем...

Рифф (*перебивая его*). Если вам не терпится...

Веселящая Рука (*подходя к ним*). Мальчики! Мальчики! Ведь все шло так хорошо...

Крапке тоже направляется в их сторону. Один из «ракет» предупреждающе свистит. Все расходятся по залу, лишь Малышка Джон остается на месте, чтобы дать возможность Веселящей Руке закончить свою речь.

В е с е л я щ а я Р у к а. Ну, давайте продолжим, ведь нам было так весело, не правда ли?

Снова начинает играть музыка, и Веселящая Рука удаляется. Крапке стоит в нерешительности. Он чувствует: произошло что-то неладное, но не знает, что именно.

Б е р н а р д о (*обращаясь к Чино*). Уведи ее отсюда. Мы идем домой.

М а р и я. Нардо, ведь это мой первый бал!

Б е р н а р д о. Прошу тебя, иди.

Мария колеблется, потом идет к выходу в сопровождении Чино. Тони смотрит ей вслед. Она останавливается и оглядывается в его сторону.

Ч и н о (*взяв ее под руку*). Идем, Мария.

Т о н и (*повторяет ее имя*). Мария...

Он не замечает, что Бернардо направляется к нему. Однако Рифф преграждает тому путь.

Б е р н а р д о (*отталкивая руку Риффа*). Ты мне не нужен.

Р и ф ф. Зато ты мне нужен. Для разработки плана военных действий: «ракеты» против «акул».

Б е р н а р д о. С великим удовольствием.

Р и ф ф. Пошли на улицу.

Б е р н а р д о. Боюсь оставить дам в присутствии таких типов. Встретимся в полночь.

Р и ф ф. В магазине Дока? (*Бернардо кивает головой.*) Только чтобы до тех пор никаких хитростей!

Б е р н а р д о. Мне правила известны... «настоящий американец». (*Обходит Риффа, берет под руку Аниту и направляется к выходу. Аните.*) Я же просил тебя следить за ней!

А н и т а. У меня, к сожалению, столько же глаз, сколько у тебя рук... (*Уходят.*)

Тони по-прежнему смотрит в сторону двери, через которую исчезла Мария. Он все еще в трансе, ничего не видит и не слышит, что происходит вокруг.

Р и ф ф (*Ледышке*). У Дока в полночь. Передай всем.

Л е д ы ш к а. Есть, старик! (*Уходит.*)

Т о н и (*продолжает повторять ее имя*). Мария...

Р и ф ф. Тони!.. Тони!..

Т о н и (*не откликаясь на его зов, шепчет*). Мария...

Тони начинает петь, и вот он уже не в танцевальном зале, а на одной из улиц Вестсайда.

Мария!
Прекраснее звука в мире нет.
(*Слышится эхо:*
Мария, Мария, Мария, Мария...)
Все прекрасные звуки в едином
Дал мне свет.
(*Эхо: Мария, Мария, Мария, Мария, Мария...*)

Мария!
Я только что встретил Марию!
То имя стало вмиг
Прекрасней всех других
Имен.

Мария!
Сейчас целовал я Марию.
Сказал то имя вдруг,
И в мире новый звук
Рожден.

Мария.
Скажешь громко — и песне литься,
Скажешь тихо — захочешь молиться,
Мария...
Мне вечно пусть снится Мария!
Прекраснее звука в мире нет...
Мария!

Спальня Марии. Вечер. Мария смотрит на улицу через окно, не обращая внимания на Бернардо, который стоит позади нее и заканчивает гневную тираду.

Б е р н а р д о. ...Я говорю это не для того, чтобы испортить тебе вечер или наслаждаться звуком собственного голоса. Я живу в этой стране дольше тебя.

М а р и я (*негромко*). Si, Нардо.

Б е р н а р д о. Когда-нибудь, когда ты будешь пожилой замужней женщиной, матерью пятерых детей, ты мне будешь советовать, как поступать. Но сейчас все обстоит наоборот.

А н и т а (*иронически*). Ну конечно. Сейчас он — пожилая замужняя женщина.

Б е р н а р д о. Держись подальше от моей сестры!





А н и т а. Пуэрто-Рико,
Мое родное...

Б е р н а р д о (*уходя*). Ложись спать.

М а р и я (*негромко*). Si, Нардо.

Бернардо уходит. Анита задерживается на минуту, чтобы обнять Марию, потом спешит за Бернардо.

Бернардо быстро поднимается по лестнице, за ним идет Анита.

А н и т а. Между прочим, у нее есть мать. И отец...

Б е р н а р д о (*через плечо*). Они знают эту страну не лучше, чем она.

А н и т а. А ты не знаешь и вовсе. Здесь девушки свободны в выборе своих развлечений... Мария теперь в Америке...

Б е р н а р д о (*саркастически*). Теперь и Пуэрто-Рико в Америке!

Он выходит через чердачную дверь на крышу, за ним Анита. Здесь нередко собирается пуэрториканская молодежь, это ее излюбленное место для встреч. Вот и сейчас Пепе обнимается с Консуэлой, крашеной блондинкой, не лишенной привлекательности, а Индио целуется с Розалией, недостаток ума которой с избытком компенсируется обилием форм. Чино тоже здесь; он явно смущен и старается не смотреть на происходящее рядом с ним. Все оборачиваются, когда Бернардо и Анита появляются в дверях.

А н и т а (*обнимая Бернардо*). Не знаю, чего ты раньше лишишься — головы (*целует его*) или акцента.

Б е р н а р д о (*высвобождаясь*). Vamonos, chicos!*

И н д и о (*целуя свою девушку*). Куда торопиться?

Ч и н о. С Марией все в порядке?

А н и т а. Дай бог, чтобы я была в таком порядке.

Б е р н а р д о (*мрачно*). Больше такого не случится... Пепе!.. Индио!.. (*Аните.*) Сегодня ночью все будет покончено раз и навсегда.

П е п е (*неохотно отрываясь от Консуэлы*). Мне так хорошо!

А н и т а (*отвечая на слова Бернардо*). Сперва лучше покончи со своими делами.

Б е р н а р д о. Не беспокойся обо мне.

А н и т а. Я беспокоюсь о твоем носе, о твоей голове — их непременно переломают.

К о н с у э л а и Р о з а л и я (*с беспокойством*). Переломают?

А н и т а. Конечно. Они воспользовались Марией как предлогом, чтобы начать... третью мировую войну.

Б е р н а р д о. Дело не только в этом.

А н и т а (*прижимаясь к нему*). Не только в этом? Но она ведь всего лишь танцевала!

Б е р н а р д о. С «настоящим американцем», который на самом деле поляк.

А н и т а. И это говорит какой-то испанишка!

Б е р н а р д о. А ты не так уж мила.

Р о з а л и я. Зато этот Тони вполне миленький.

К о н с у э л а. И к тому же он работает.

Ч и н о (*приблизившись*). Мальчиком на побегушках.

А н и т а. А ты кем?

Ч и н о. Помощником!

Б е р н а р д о. Si! А зарабатывает Чино половину того, что получает поляк, потому что поляк считается американцем.

А н и т а. Ну вот, завел свою шарманку! (*Она декламирует известные всем пуэрториканцам слова*; *Бернардо вторит ей.*) Твой отец поляк, твоя мать шведка, но ты родился здесь, и все в порядке: ты американец! (*Пауза.*) А мы? Мы — иностранцы!

П е п е и К о н с у э л а. Вши!

П е п е, К о н с у э л а, А н и т а. Тараканы!

Б е р н а р д о. А что, разве это не так на самом деле? (*С грустью.*) Когда я вспоминаю, какой мне раньше представлялась жизнь здесь... (*Смеется с горечью.*) Мы ехали сюда, как маленькие дети. Верили... Доверяли...

А н и т а (*издеваясь*). С открытым сердцем...

* Пошли, ребята!

Консуэла. С распростертыми объятиями...

Пепе. Ты ехала сюда, разинув рот.

Консуэла. Это ты так ехал, свинья! (*Дает ему пощечину.*) А назад тебя отправят в наручниках.

Пепе. Назад я поеду в кадиллаке!

Чино. С кондиционной установкой!

Пепе. С баром внутри!

Индио. И телефоном!

Чино. И телевизором!

Пепе. Цветным!

Консуэла. Если бы ты все это заимел, зачем тебе понадобилось бы возвращаться в Пуэрто-Рико?

Анита. Но даже если ты не заимеешь всего этого, чего ты не видел в Пуэрто-Рико?

Бернардо (*Аните*). А разве здесь так уж хорошо?

Анита. А что — там хорошо? У нас там не было ни кола, ни двора.

Бернардо. У нас и сейчас нет ничего, только здесь это «ничего» стоит дороже.

Анита (*раздражаясь*). Да ну тебя!

Бернардо (*с издевкой начинает произносить ее полное испанское имя*). Анита-Жозефина-Терезита...

Анита. Теперь я просто Анита!

Бернардо (*продолжая*). ...Беатриц-дель-Кармен-Маргарита и так далее и так далее...

Анита. Был эмигрантом, эмигрантом и останешься!

Бернардо (*треплет ее по волосам*). Смотрите, ей надо было бы помыть голову, а ей устроили здесь промывку мозгов.

Анита (*смеясь*). Перестань!

Бернардо. И теперь она жить не может без дяди Сэма.

Анита (*решительно*). О нет! Это ложь. (*Поет.*)

Пуэрто-Рико,
Мое родное...
Исчезни на дно морское.
Только и жди урагана.
Дети плодятся беспрестанно.
Вечно нету денег,
Вечно солнце парит,
То печет, то жарит.
Всех мне Манхэттен милее,
Это усвой поскорее.

Девушки.

Нравится жить мне в Америке,
Хочется быть мне в Америке,
Все есть в избытке в Америке.

Бернардо.

Деньги добыть бы в Америке.

Анита.

Вещи в кредит покупаю.

Бернардо.

Вдвое дерут с нас, я знаю.

Консуэла.

Будет машина для стирки.

Чино.

Будешь стирать одни дырки.

Анита.

Где небоскребы? В Америке.

Девушки.

Форда заводы? В Америке.
Бизнес? Еще бы—в Америке.

Парни.

Для нас трущобы в Америке.

Анита.

Строят дома все быстрее.

Бернардо.

Сунься — получишь по шее.

Анита.

Будет квартира мне тоже.

Бернардо.

Измени цвет своей кожи.

Девушки.

Жить очень мило в Америке.

Бернардо.

Если ты сильный в Америке.

Девушки.

Что хочешь делай в Америке.

Парни.

Если ты белый в Америке.

Анита и Консуэла.

Здесь все горды и свободны.

Бернардо.

Здесь каждый третий голодный.

Анита.

Станешь тем, кем захотел быть.

Парни.

Будешь хозяину пол мыть.

Бернардо.

Ничто не свято в Америке,
Гангстером смята Америка,
Плохо, ребята, в Америке!

Анита.

Друг мой, ведь я-то в Америке!

Девушки ...Что хочешь делай в Америке...
Парни. Если ты белый в Америке



Б е р н а р д о.

В Сан-Хуан уеду, пожалуй.

А н и т а.

Ну и отчаливай, малый!

Б е р н а р д о.

Там люди будут в восторге.

А н и т а.

Все они будут в Нью-Йорке.

Б е р н а р д о. Эй, vamonos, chicos, es tarde!*

Все направляются к выходу. Девушки прижимаются к парням, не желая отпускать их. Пепе, Индио, Чино, Розалия и Консуэла проходят первыми; Анита и Бернардо ненадолго задерживаются на лестнице, чтобы поцеловаться на прощание, потом догоняют остальных. Песня и танец настроили даже Бернардо на лирический лад.

Б е р н а р д о (*Аните*). Жди меня на крыше попозже.

А н и т а. Жди меня на крыше попозже.

Б е р н а р д о. Ну как, да или нет?

А н и т а. Ну как, да или нет?

Б е р н а р д о. Скажи, ты придешь?

А н и т а. У тебя ведь сегодня страшно важный военный совет. Что же: совет или я?

Б е р н а р д о. Сперва одно, потом другое.

А н и т а (*высвобождаясь из его объятий*). Теперь я американская девушка. Я никого не жду.

Б е р н а р д о (*к Чино*). Возвращайся домой, там по крайней мере женщины знают свое место.

А н и т а. Возвращайся домой, там по крайней мере маленькие мальчики не собираются на военные советы.

Б е р н а р д о. А здесь собираются. Ты ведь хочешь, чтобы я был американцем, не так ли? (*Анита отвечает неприличным жестом; Бернардо отвешивает ей поклон.*) Buenas noches**, Анита-Жозефина... (*Начинает спускаться по лестнице.*) ...Терезита-Беатриц-дель-Кармен и так далее, и так далее, и так далее...

А н и т а (*кричит ему вслед*). Эмигрант!

Анита и другие девушки стоят на лестничной площадке около двери комнаты Марии. Слышны прощальные певучие слова «buenas noches», которые посылают с нижних пролетов лестницы Пепе и Индио своим возлюбленным Розалии и Консуэле. Те отвечают им в унисон, после чего Розалия тихонько стучит в дверь Марии.

---

* Пошли, ребята, уже поздно!

** Спокойной ночи.

Р о з а л и я. Buenas noches, Мария...

Спальня Марии. Надев уже ночную сорочку, Мария собирается лечь в постель. Из-за двери доносятся приглушенные голоса ее подруг.

Г о л о с К о н с у э л ы. Buenas noches, Мария!

Г о л о с А н и т ы. Спокойной ночи, Мария!

М а р и я (*негромко, с легкой улыбкой*). Спокойной ночи!

Слышится дробный стук каблучков по ступенькам лестницы. Затем воцаряется тишина. Вдруг Мария слышит, как ее зовет чей-то голос. Она подходит к открытому окну, из которого видна запасная пожарная лестница.

Тони стоит во дворе и взглядом ищет окно Марии.

Т о н и. Мария!..

Мария выходит на площадку пожарной лестницы и видит стоящего внизу Тони.

Т о н и. Мария!..

М а р и я. Т-сс...

Т о н и (*видит ее*). Мария!

М а р и я. Тише! Если Бернардо...

Т о н и. Спустись!

М а р и я. Нет!

Т о н и. Мария...

М а р и я. Прошу тебя! Проснутся папа и мама...

Т о н и. Хоть на минуточку.

М а р и я (*с улыбкой*). Минуты мало.

Т о н и (*улыбаясь в ответ*). Тогда на часок.

М а р и я. Не могу.

Т о н и. Тогда навсегда.

М а р и я. Т-сс!

Т о н и. Тогда я поднимусь.

Г о л о с о т ц а М а р и и (*из квартиры*). Мария!

М а р и я (*поворачиваясь к окну*). Momentito*, папа! (*Тони.*) Вот видишь, что ты наделал...

Т о н и (*взбираясь по пожарной лестнице*). Momentito, Мария.

М а р и я. Callate!** (*Вытянув руку, она пытается остановить его.*) Т-сс!

Т о н и (*хватая ее за руку*). Т-сс!

М а р и я. Это опасно. Если Бернардо узнает...

Т о н и. Мы и сделаем так, чтобы он узнал. Ведь я «не один из них», Мария.

---

* Секундочку.

** Молчи!

Мария. Но ты и не наш, а я не из ваших.

Тони. Для меня ты самая прекрасная...

Она закрывает ему рот рукой.

Голос отца. Марука!

Мария. Si, yo vengo*, папа!

Тони. Марука?

Мария. Это он придумал для меня такое ласкательное имя.

Тони. Он мне нравится. И я ему понравлюсь.

Мария. Нет. Он, как Бернардо, боится всего. (*Неожиданно смеется.*) Разве можно тебя бояться?

Тони. Вот видишь!

Мария (*дотрагиваясь до его лица.*) Я тебя вижу.

Тони. Только меня.

Мария (*поет*).

> Только ты, ныне стала я твоей
> Навечно.
> Каждый шаг, каждый вздох, каждый взгляд мой
> Для тебя,
> Только для тебя,
> Вечно.

Тони (*поет*).

> На всем свете есть только Мария,
> Все, что вижу и слышу, — Мария.

Мария.

> Тони, Тони...

Тони.

> Только ты, в сердце только ты одна,
> Вся душа полна тобой.

Мария.

> Мир отныне — это мы с тобой!

Тони.

> Сейчас, сейчас,
> Мы встретились сейчас,
> Вдруг земля из-под ног уплыла.

Мария.

> Сейчас, сейчас,
> Есть только ты сейчас,
> Я до встречи с тобой не жила.

Голос отца. Марука!

Мария. Больше нельзя оставаться. Уходи быстрее!

Тони. Я не боюсь.

Мария. Прошу тебя!

Тони (*целуя ее*). Спокойной ночи.

Мария. Buenas noches.

Тони. Я тебя люблю.

Мария. Да, да. Иди скорее! (*Тони начинает спускаться по лестнице.*) Подожди! Когда я тебя увижу снова? (*Тони поворачивает назад.*) Нет!

Тони. Завтра.

Мария. Я работаю в магазине свадебных нарядов, что напротив, через улицу. Магазин Лючии.

Тони. Я приду туда.

Мария. К закрытию. В шесть часов.

Тони. Хорошо.

Мария. Спокойной ночи.

Тони. Спокойной ночи.

Он продолжает спускаться.

Мария (*окликает его*). Тони!

Тони. Т-сс!

Мария. Приходи через черный ход.

Тони. Si.

Он снова начинает спускаться.

Мария. Тони! (*Он останавливается; пауза.*) Что значит — Тони?

Тони. Антон.

Мария. Te adoro*, Антон!

Тони. Te adoro, Мария!

Тони убегает и скрывается в темноте. Мария смотрит ему вслед.

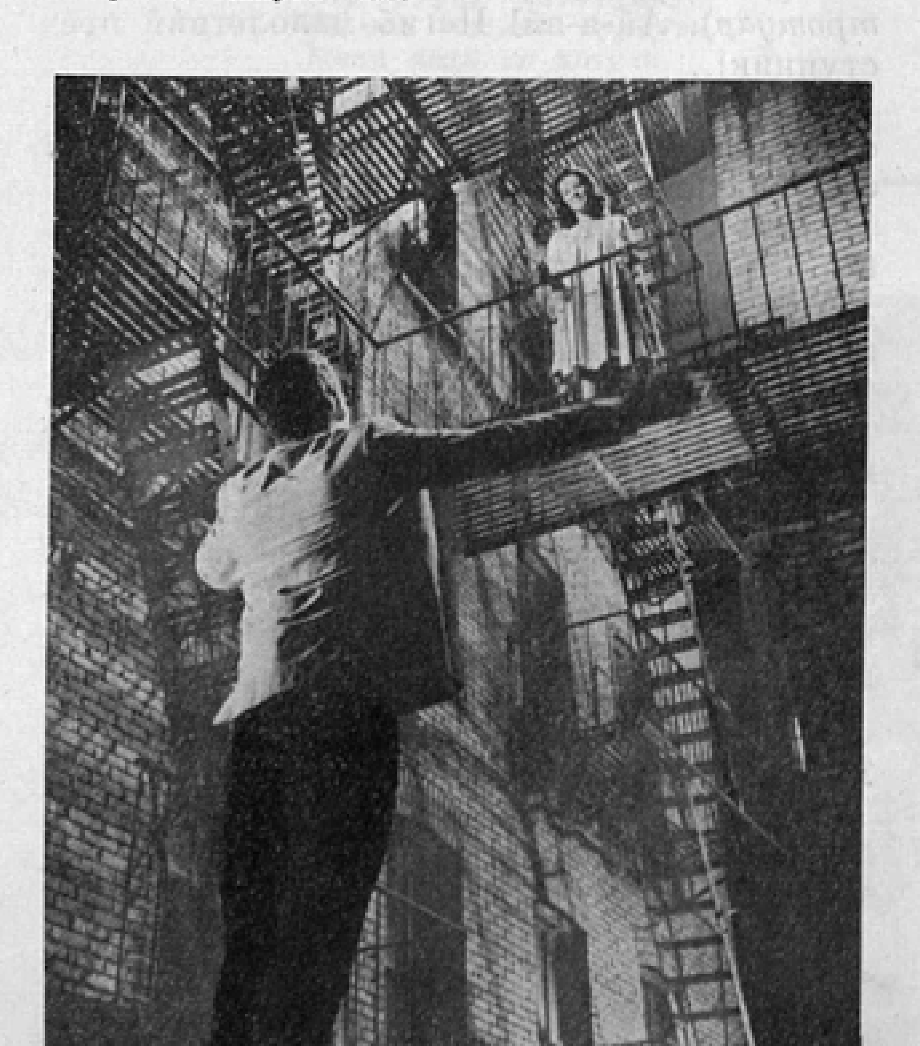
У входа в магазин Дока собрались почти все «ракеты». Полночь. Ребята явно нервничают. Блондинчик, Порох и Араб ходят взад и вперед по обочине тротуара, внимательно смотря во все стороны. Малышка Джон читает комикс, который он взял с газетного лотка Дока. Ловкач и Гитара играют в карты прямо на тротуаре. Сорванец взбирается вверх по фонарному столбу, чтобы показать, какая она ловкая.

Порох (*с нетерпением*). Куда к черту провалились эти «акулы»?

* Да, я иду.

* Я тебя обожаю.

Тони. Хоть на минуточку
Мария. Минуты мало





Крапке. Все вы лоботрясы!..

Араб. Может, они просто струсили?

Порох. Да ну же!

Блондинчик. Ты мне действуешь на нервы.

Малышка Джон (*погруженный в комикс*). Он не пользуется... стилетом...

Араб (*оборачиваясь*). Что?

Малышка Джон. Он не пользуется даже атомной пушкой.

Блондинчик. Это кто?

Малышка Джон. Супермен. Ух, и нравится же он мне!

Блондинчик. Так женись на нем.

Сорванец (*спрыгивая с фонаря*). А я вообще не выйду замуж. Уж слишком хлопотно.

Араб. Конечно, не выйдешь. Уж слишком ты уродлива.

Сорванец (*делая вид, что стреляет в него*). Трах-тах-тах!

Араб (*хватаясь за живот, валится на тротуар*). Ай-я-яй! Погиб малолетний преступник!..

Малышка Джон (*обеспокоенно глядя на «труп»*). А что, может так случиться, если пальнуть из настоящего автомата?

Сорванец. Я знаю, что случилось бы с тобой: в штаны наклал бы.

Малышка Джон. Иди-ка ты на панель, как твоя сестра.

Сорванец (*кидаясь на него*). Слушай, ты, дерьмо!.. Я уже дважды набила тебе морду и могу снова набить!

Пока они дерутся, появляются Рифф и Ледышка вместе с Вельмой и Грациэллой. Ледышка хладнокровно разнимает Сорванца и Малышку Джона, а Рифф сразу дает почувствовать, что он здесь главный.

Рифф. Привет, котята! Все на месте?

«Ракеты» (*все вместе*). Еще спрашиваешь!.. Руки чешутся!.. Давай их сюда... Трах-бах!..

Рифф. Я горжусь вами, старики! На танцах сегодня вечером все было отлично.

Порох. Но где же они?

Рифф. Смотри, Порох, не взорвись раньше времени. Тони никто не видел?

Порох (*с иронией*). Человек-невидимка.

Араб. Слушай-ка, Рифф, о чем, по-твоему, будут просить «акулы»?

Рифф (*жестко*). О пощаде!

Блондинчик (*с беспокойством*). Может, обойдемся одними резиновыми шлангами, а?

Рифф. Спокойно, малютка!

Грациэлла (*держа его под руку*). Правильно говоришь, старик.

Порох (*нетерпеливо*). Я готов!

Ледышка. Спокойно! Не кипятись!

Порох (*размахивая кулаками*). Трах-бах!

Сорванец. Рифф, послушай, тебе же пригодится каждый лишний человек...

Рифф. Нет!

Грациэлла (*показывая Вельме на Сорванца*). Американская трагедия!

Сорванец (*делая вид, что стреляет в нее*). Бах!

Грациэлла. Пшла!

Вельма. Фью!

Обе смеются.

Рифф. Вот что, девоньки: когда «акулы» заявятся, вы дуйте отсюда.

Грациэлла. Может, уйдем, а может, и нет!

Рифф. Это не игрушки, Грациэлла!

Грациэлла. А мы с Вельмой тоже не игрушки. Не так ли, Вельма?

Вельма. Ого-го! Еще бы!

Грациэлла. И заруби себе это на носу!

Они снова смеются.

Порох (*Риффу*). Слушай, какого черта терять время на этих дур?

Грациэлла (*возмущенно*). Это мы-то с Вельмой дуры?!

Сорванец. Ха-ха!

Подъезжает полицейская машина и останавливается у тротуара. Крапке высовывает голову из машины.

Крапке. Эй ты!

«Ракеты» (*все одновременно*). Эй ты!.. Эй—кто?.. Кто—кто?.. Кто — ты? Ты — кто? Ты—ты?..

Крапке открывает дверцу машины и вылезает.

Р и ф ф. Наше вам с кисточкой, сержант Крапке!

К р а п к е (*показывая на Малышку Джона*). Ты!

М а л ы ш к а Д ж о н. Я?

К р а п к е. Да, ты. Ты что, глухой?

М а л ы ш к а Д ж о н. Ну что вы, сэр! У меня стопроцентный слух.

К р а п к е. Почему же ты мне не ответил?

А р а б. Мама научила его никогда не отвечать полицейским.

К р а п к е (*Арабу*). Слушай, остряк, ты хочешь, чтоб я отправил тебя куда надо?

А р а б. О нет, сэр!

К р а п к е (*обращаясь к другим*). Все вы лоботрясы! Я бы всех вас засадил в кутузку! Чего вы здесь околачиваетесь?

Р и ф ф (*с наигранной наивностью*). Боимся идти домой, сэр. Там такая плохая окружающая среда.

А р а б. Нас там никто не любит...

Б л о н д и н ч и к. Это просто ужасно...

П о р о х. Если вы запретите нам находиться по ночам на улицах, мы можем стать малолетними преступниками.

К р а п к е. Хватит! Я знаю, вы что-то затеяли сегодня на танцах, так что не думайте...

Его перебивает водитель полицейской машины, который только что получил сигнал по радио.

В о д и т е л ь (*взволнованно*). Эй, сержант! Давайте сюда быстро! Я получил сигнал «10-13».

К р а п к е (*обращаясь к ребятам*). Ну, двигайтесь! Проваливайте! (*Направляется к машине.*) И чтоб я никого из вас не видел, когда вернусь сюда!

Он влезает в машину, и она срывается с места раньше даже, чем он успевает захлопнуть дверцу. Порох бежит вслед за машиной по мостовой.

П о р о х. Эй! Ты забыл сказать нам «до свиданья»!

А р а б (*стоя на тротуаре*). У этих фараонов плохое воспитание.

Б л о н д и н ч и к. Они обращаются с нами, будто мы и не люди вовсе.

М а л ы ш к а Д ж о н (*волнуясь*). Он очень рассердился, да?

А р а б. Ну и что? Наплевать на него!

М а л ы ш к а Д ж о н. А что если он вернется, когда мы с «акулами»...

Р и ф ф (*перебивая его*). Мы и дальше будем водить его за нос! Эти лягавые верят тем басням, которые печатают о нас в вонючих газетах, так мы и преподнесем им что-нибудь в этом роде!

Рифф выразительно смотрит на Тигра, который, поняв его намерение поразвлечься, начинает ему подыгрывать.

Т и г р (*подражая Крапке*). Эй ты!

Р и ф ф. Кто? Я, сержант Крапке?

Т и г р (*подражая Крапке*). Да, ты! Можешь ли ты, сукин сын, привести хотя бы одну причину, из-за которой тебя не стоило бы засадить за решетку?

Р и ф ф (*поет*).

Несчастные мы детки,
Ты, Крапке, знай одно —
Виновны наши предки,
Что катимся на дно.
Мамаши наркоманки,
Запойные отцы.
Потому-то все мы подлецы!

В с е.
Поверишь ли, Крапке, нам так тяжело;
Без ласки и заботы наше детство прошло.
Мы не хулиганы,
Пойми нас хоть ты.
В нас прямо бездна доброты.

Р и ф ф.
Доброты!

В с е.
Доброты, доброты,
Куча доброты,
Даже худший полон доброты.

Т и г р (*подражая Крапке*). Ах, какой трогательный рассказ!

Р и ф ф. Пусть его услышит весь мир!

Т и г р. Лучше пусть послушает судья.
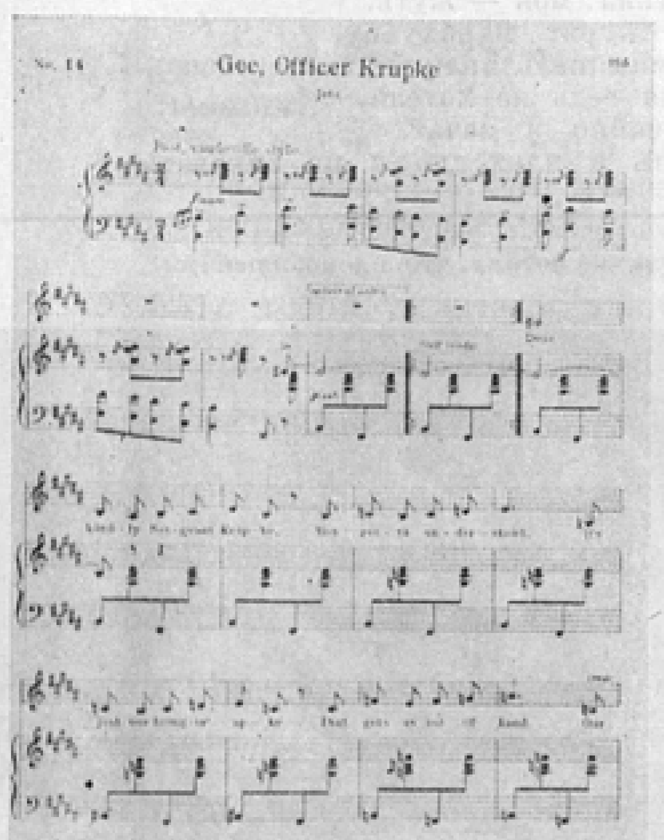
Р и ф ф (*Арабу*).
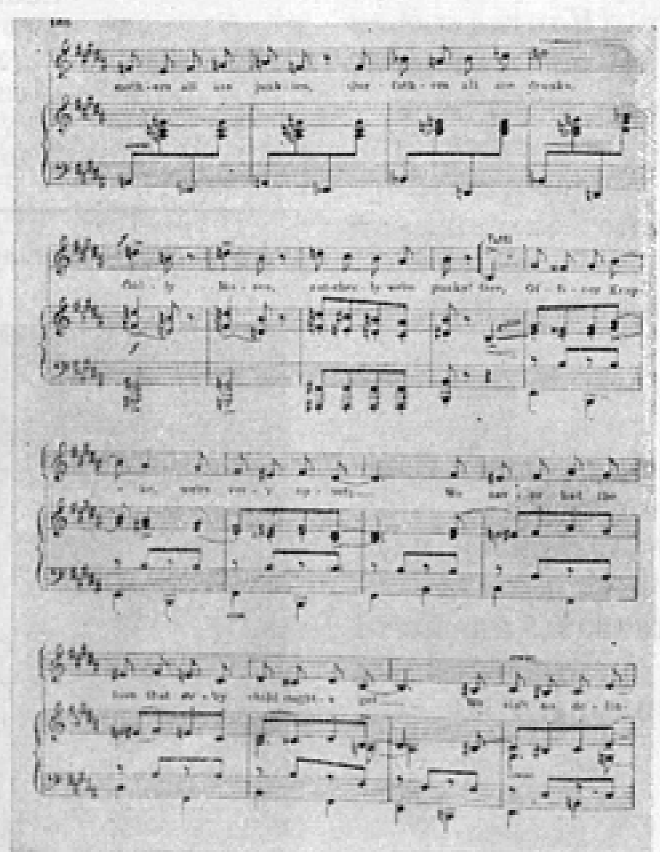
Судья, я врать не стану,
Семейка моя — жуть.
Все курят марихуану,
А мне нельзя курнуть.
Меня ведь не хотели,
Случайно я зачат.
Пусть я плох, но я не виноват!
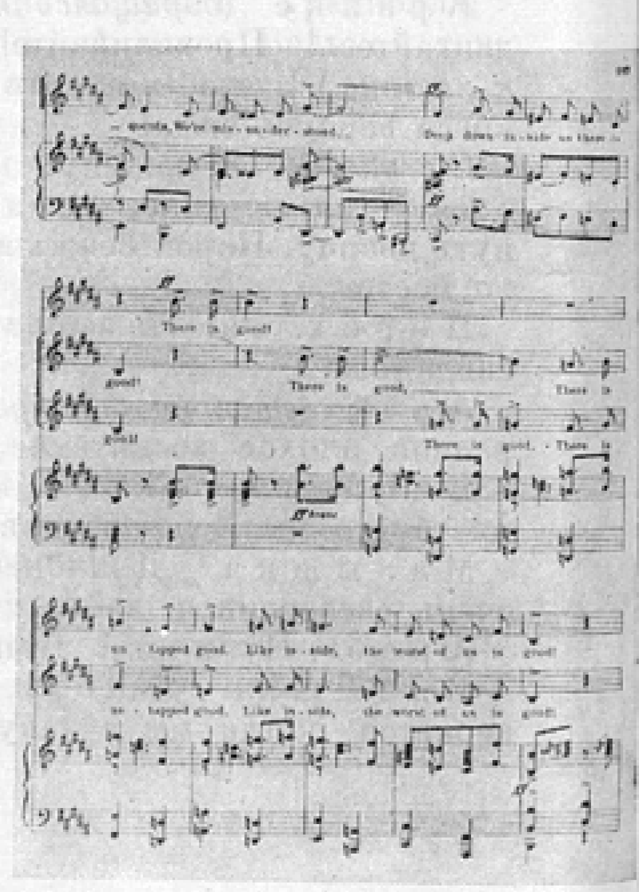
Р и ф ф. Ха! Я лишился ума потому, что я домолишенный!



Композитор Леонард Бернстайн







Страницы музыкальной партитуры фильма

А р а б (*изображает судью*).
Да!
Слушайте, Крапке, вы редкий дурак!
Судья ребенку этому не нужен никак.
Врача позовите, чтобы мальчик утих,
Он ненормальный, то есть псих!

Р и ф ф. Да, я псих!

В с е. Да, я псих, и я псих,
И я тоже псих,
Ненормальный каждый, то есть псих!

А р а б (*подражает судье*). Внимание, внимание! По просвещенному мнению судьи, причина умалишенности этого мальчика в том, что он вырос без настоящего дома.

Р и ф ф. Ха! Я лишился ума потому, что я домолишенный!

А р а б (*играет судью*). Отправьте его к психиатру!

Р и ф ф (*Пороху*).
Папаша мать лупцует,
Мне морду мама бьет.
Дед морфием торгует,
А бабка водку пьет.
Сестрица на панели,
Разбоем занят брат.
Разве странно, что я — психопат?

П о р о х (*играет психиатра*).
Да!
Крапке, бесспорно, вы просто индюк.
Труд вылечит ребенка
Лучше всяких наук.
Он жертва системы и страждет душой,
И социально он больной!

Р и ф ф. Я больной!

В с е. Мы больны, мы больны,
Тяжело больны,
Социально тяжело больны!

П о р о х (*подражает психиатру*). Я полагаю, что мальчик не нуждается в психотерапии. Детская преступность — сугубо социальное зло!

Р и ф ф. Эй, я — социальное зло!

П о р о х. Пусть им займется благотворительное общество.

Р и ф ф (*Блондинчику*).

П о р о х (*изображает психиатру*). Я полагаю, что мальчик не нуждается в психотерапии. Детская преступность — сугубо социал...

Р и ф ф. Хулиган!

В с е. Хулиган, хулиган,
Жуткий хулиган,
Самый лучший — страшный хулиган!

А р а б (*играет судью*).
Всему причина — тупость.

П о р о х (*как психиатр*).
Он пьет — вот корень зла.

Б л о н д и н ч и к (*как дама из благотворительного общества*).
Всему причина — глупость.

А р а б. Упрямей он осла.

П о р о х. В болезни роста дело.

Б л о н д и н ч и к.
Он больше не юнец.

В с е. Крапке, мы запутались вконец!
Ну смилуйся, Крапке,
Нам так тяжело!
Ведь никому не нужно
Социальное зло.
Ну хоть бы ты, Крапке,
Нам слово сказал...
Я на тебя, Крапке,
Нас...!

В открытом окне-прилавке появляется Док, который принимается убирать журналы, газеты, конфеты, готовясь закрыть магазин на ночь. Он невысокого роста, средних лет, мягкий в обхождении.

Д о к. Леди и джентльмены, отбой! Тебе, Малышка Джон, по-моему, давно пора спать.

М а л ы ш к а Д ж о н. У меня бессоница, Док. Слишком много забот.

Рифф и Ледышка направляются в магазин. Другие идут за ними. Пока они проходят через дверь, Док успевает обменяться с ними несколькими фразами.

Д о к. Кто-нибудь из вас видел сегодня Тони?

С о р в а н е ц. Еще как видели!

Д о к. Он должен был убрать магазин.

М а л ы ш к а Д ж о н. Может, он вместо этого решил убрать пуэрторишек.

Д о к. Кто, Тони?

Дальше действие происходит внутри мага-

несколькими фразами.

Д о к. Кто-нибудь из вас видел сегодня Тони?



Б е р н а р д о (*к Тони*). Я тебя так отделаю, что родная мать не узнает!

С о р в а н е ц. Замри!

Док хочет выключить свет, но Порох отталкивает его руку от выключателя.

П о р о х (*угрожающе*). Да пойми ты! Мы пришли сюда по особому делу.

Д о к. Чтобы делать гадости пуэрториканцам?

П о р о х. Это они нам делают гадости.

Д о к. Для вас все это — просто развлечение.

Р и ф ф. Послушай, Док, мы не можем им уступить. Это для нас очень важно.

Д о к. Что важно — драться из-за маленького кусочка улицы?

П о р о х. Для нас это важно.

Д о к. Скорее для хулиганов.

П о р о х (*свирепея*). Ты кого обзываешь?..

Д о к. Военные советы...

П о р о х. Не начинай, Док...

Д о к. Драки...

П о р о х. Ты слышал меня, Док?

Д о к. Когда мне было столько лет, сколько тебе...

П о р о х (*взрываясь*). Когда тебе было столько лет, сколько мне... когда моему папаше было столько лет, сколько мне... когда моему брату было столько лет, сколько мне!.. Никому из вас не было столько лет, сколько мне! И чем раньше вы это усвоите, тем скорее вы докопаетесь, что мы собой представляем!

Д о к. Докопаетесь... Я должен буду копать преждевременно могилы — вот до чего мне придется докопаться.

А р а б. Докопаетесь, копать, докопаться...

Неожиданно все оборачиваются в сторону двери. Входят Бернардо, Чино, Пепе и Индио. Док смотрит на вновь пришедших с беспокойством. Сразу воцаряется напряженная атмосфера. Никто не произносит ни слова. Рифф хлопает Грациэллу по мягкому месту, давая ей понять, что пора уходить. Она и Вельма уходят, брезгливо обходя «акул». Сорванец пытается спрятаться за пианолой, но Рифф замечает ее. Она смотрит умоляюще, однако он жестом приказывает ей уйти. В отличие от других девушек Сорванец, проходя мимо, расталкивает «акул», словно она на самом деле парень.

Р и ф ф. Док, я угощаю. Всем по кока-коле.

Б е р н а р д о. Давайте займемся делом.

Р и ф ф. Бернардо незнаком с правилами хорошего тона.

Б е р н а р д о. В тебе мне тоже многое не нравится, так что прекрати.

Р и ф ф. Ладно. Отставить, Док!

Д о к. Послушайте, ребята, вам бы лучше поговорить по-хорошему...

Р и ф ф. Отставить!

Док уходит в заднюю комнату, а члены шаек рассаживаются вокруг своих вожаков.

Р и ф ф. Мы вызываем вас на драку. На решающую. Раз и навсегда. Согласны?

Б е р н а р д о. Условия?

Р и ф ф. Условия ваши. Наше терпение лопнуло.

Б е р н а р д о. Вы начали.

Р и ф ф. А кто избил сегодня Малышку Джона?

Б е р н а р д о. А кто избил меня в первый день, когда я переехал сюда?

П о р о х. А кто тебя просил переезжать сюда?

П е п е. А тебя кто просил?

Б л о н д и н ч и к. Переезжайте туда, где вас ждут!

А р а б. Отправляйтесь туда, откуда приехали!

П о р о х. Испанишки!

П е п е. Ирландская рожа!

И н д и о. Итальяшка!

Б е р н а р д о. Мы согласны!

Р и ф ф. Время?

Б е р н а р д о. Завтра.

Р и ф ф. После захода солнца. (*Они жмут друг другу руки.*) Место?

Б е р н а р д о. Парк.

Р и ф ф. У реки.

Б е р н а р д о.   Под   автострадой. (*Они жмут друг другу руки.*)

Р и ф ф. Оружие?

Вдруг вбегает Тони.

Т о н и. Док! Эй, Док!

Он видит собравшихся и от удивления замирает. Рифф радостно машет ему рукой, Бернардо же смотрит на него с нескрываемой враждебностью.

П о р о х (*возвращая военный совет к нерешенному вопросу*). Оружие?

Входит Док. Тони обменивается с ним тревожным взглядом.

Б е р н а р д о. Оружие?

Р и ф ф. Твое слово.

Б е р н а р д о. Ты же нас вызвал.

Р и ф ф. Боишься сам назвать?

Б е р н а р д о. Камни.

Р и ф ф. Пояса.

Б е р н а р д о. Трубы.

Р и ф ф. Банки.

Б е р н а р д о. Кирпичи.

Р и ф ф. Дубинки.

Б е р н а р д о. Клюшки.

Р и ф ф. Цепи.

Т о н и. Бутылки, ножи, пистолеты! (*Все изумленно смотрят на него.*) Что за сборище трусов!

П о р о х. Ты кого назвал трусом?

Б е р н а р д о. Рыбак рыбака видит издалека.

Т о н и. Я всех называю трусами! Тоже мне, храбрецы! Кирпичи понадобились! Что, боитесь тронуть друг друга? Боитесь кулаков? Честной драки?

Б л о н д и н ч и к. Совсем без всякой рухляди?

П о р о х (*обращаясь к Тони*). Тогда это не драка!

Р и ф ф (*он согласен с Тони*). Кто за?

Б е р н а р д о (*обращаясь к Риффу*). Ты требовал оружия.

Т о н и. Все может решить честная драка. Если только кишка не тонка. Пусть каждая шайка выставит своего лучшего бойца, и их схватка все решит.

Б е р н а р д о (*смотрит на Тони*). Я с удовольствием рискну... О'кей! Честная драка!

П е п е. Что?

П о р о х. Нет!

Р и ф ф. Командиры решают, да или нет! (*Обращаясь к Бернардо.*) Честная драка. (*Они жмут друг другу руки.*)

Б е р н а р д о (*обращаясь к Тони*). Я тебя так отделаю, что родная мать не узнает!

Р и ф ф. Ваш лучший боец будет драться с нашим лучшим, а мы выбираем его. (*Он хлопает Ледышку по плечу.*)

Б е р н а р д о. Но я думал, мы...

Р и ф ф. Мы ведь договорились об этом и уже ударили по рукам.

Б е р н а р д о (*понимая, что отступать поздно*). Да... ударили по рукам.

П о р о х (*быстро*). Слушай, Бернардо, если хочешь изменить свое решение, то мы еще можем...

Он останавливается на полуслове, так как дозорный у двери неожиданно издает предупреждающий свист. Сразу же все «ракеты» и «акулы» рассаживаются так, чтобы не вызвать подозрений — вперемешку. Наступает тишина. Входит Шрэнк. Он смотрит на всех с подозрением, чувствуя, что происходит что-то необычное.

Д о к (*грустно*). Добрый вечер, лейтенант. Мы с Тони только что собирались закрывать магазин.

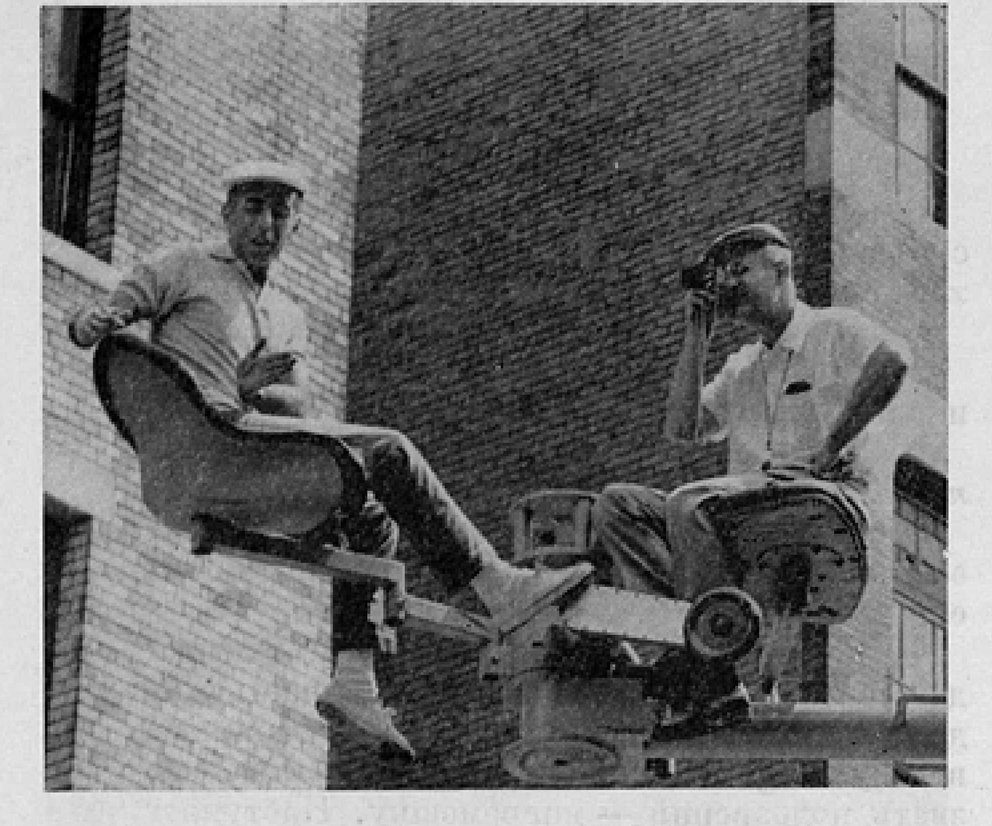
Ш р э н к (*не обращает на него внимания, говорит с наигранным добродушием*). Вот это дело, ребята! Как мне приятно видеть вас сидящими вместе. Стоило мне сказать пару слов сегодня на спортплощадке, и вот вы уже... (*Он берет несколько конфет с лотка и смотрит на Дока.*) Что-нибудь скажете?

Д о к. Что я могу сказать? Ведь я всего лишь деревенский простофиля.

Ш р э н к (*снова обращаясь к ребятам*). Знаете, когда начальство услышит об этом, мне могут даже дать повышение... (*Начинает жевать конфету.*) Все довольны, да, Бернардо? Мне дадут повышение... А вы, пуэрториканцы, получите то, о чем мечтаете. Сможете играть в парке... ходить в спортзал... в магазин... шляться по улицам. (*Обращаясь к Риффу, говорит спокойно, слегка пожимая плечами.*) А то, что они превращают весь город в хлев, так это ничего, правда?

Бернардо кидается к Шрэнку, его останавливают...





Рабочий момент. Джером Роббинз (слева) и Роберт Уайз

(*Бернардо кидается к Шрэнку, его останавливают.*) Пустите его. Он же хочет идти домой, чтобы написать несколько писем своим родичам в Сан-Хуан и рассказать, как он здесь устроил свои делишки... (*Он выжидает; полное молчание. Шрэнк швыряет конфеты на пол.*) Катитесь вы все отсюда! Конечно, у нас свободная страна, и я не имею права вас гнать, но у меня полицейский значок. А что есть у вас?.. Ничего! И это все решает. Катитесь! (*Короткая пауза, потом Рифф слегка кивает головой Бернардо, и тот подает знак своей шайке. «Акулы» выходят неторопливо, а сам Бернардо начинает с издевкой насвистывать мотив американской патриотической песни «О родина моя, свободная земля...». Остальные члены шайки подхватывают мотив. Когда все они уходят и свист замирает за дверью, Шрэнк поворачивается к «ракетам» и продолжает разговор уже вкрадчивым тоном.*) Ну так где же будет драка, ребятки? (*Молчание.*) Выкладывайте! Я же знаю, что настоящие американцы не станут беседовать с вонючими пуэрториканцами, если только...

Тони (*перебивая его*). Хватит, лейтенант! Из-за вас начнется...

Шрэнк. Заткнись ты! (*Снова добродушным голосом.*) Говори, Малышка Джон, пока не изрезали твою гладкую рожицу... Где будет драка? У реки? В парке? (*Малышка Джон судорожно глотает слюну, но молчит.*) Ребята, поймите, я же на вашей стороне! Я хочу убрать этих пуэрториканцев отсюда раз и навсегда, и вы можете помочь. Должны сделать это для меня. А если будет трудно, я даже сам помогу... Ну, где будет драка? На спортивной площадке? На пустыре? (*Все молчат, и он теряет самообладание.*) Кретины! Хулиганье! Когда вы поумнеете? Мне бы следовало вас отправить прямо отсюда в участок, а потом засадить! Вас и ваших эмигрантов-родителей! Как поживает твой папаша, Араб, у него все еще белая горячка? Как идут делишки на панели у твоей матери, Порох? (*Порох кидается на него, но Тони подставляет ему ножку; Шрэнк пригнулся, приготовившись встретить его ударом кулака.*) Отпусти его, отпусти. (*Порох встает, но его удерживает Ледышка.*) Когда-нибудь окажется так, что тебя некому будет удержать...

Тони (*показывая на Пороха*). Уведите его отсюда!

«Ракеты» поспешно уходят. Ледышка уводит с собой Пороха.

Шрэнк (*говорит им вслед*). Не беспокойтесь, я узнаю, где будет драка! И лучше поубивайте друг друга, иначе я сам вас всех отправлю на тот свет!

«Ракеты» все ушли. Шрэнк оборачивается и с чувством неловкости смотрит на Дока, видя в его глазах явное осуждение.

Шрэнк (*оправдываясь*). Ну конечно. Их надо понимать. Это мне все время говорят в участке... (*Он смотрит в сторону двери.*) «Понимать их...» Пусть попробует кто-нибудь иметь с ними дело, и посмотрим тогда, во что они превратят его.

Док молчит. Шрэнк уходит в явно плохом настроении.

Док (*смотрит ему вслед*). Я бы все равно так не вел себя.

Тони, который до сих пор был мрачен, вдруг улыбается.

Тони. Ладно, Док, не грусти!

Док. Меня тошнит от всего этого.

Тони. Ты же слышал: будет честная драка.

Док. А это поможет чему-нибудь?

Тони. С сегодняшнего дня все будет в порядке! Я это чувствую!

Док (*присматриваясь к нему*). Ты что, выпил?

Тони. Нет, я сегодня был на луне! Я тебе скажу по секрету, Док: говорят, что на луне живет мужчина, так это ошибка. Там живет женщина! (*Он направляется к двери*). Buenas noches, сеньор!

Док. Buenas noches! Так вот почему ты настоял на честной драке!..

Т о н и (*улыбаясь*). Я ее увижу завтра... Где мне набраться терпения?..

Д о к. Тони, ведь и так все плохо, а ты...

Т о н и. Плохо? Док, я влюблен! (*Он направляется к двери.*)

Д о к. И ты не боишься?

Т о н и (*около двери*). Ты считаешь, что я должен бояться? (*Уходит.*)

Д о к (*молчит в задумчивости, потом произносит*). Пожалуй, нет... Моего страха хватит на нас двоих. (*Гасит свет.*)

Пошивочная мастерская. Скоро вечер. Мария прихорашивается и оживленно вертится перед тройным зеркалом. Розалия и Консуэла и еще одна девушка-пуэрториканка со смехом наблюдают за ней. О работе они забыли.

К о н с у э л а. Интересно, что сделал с ней Чино?

М а р и я. Чино? Причем тут Чино?

Р о з а л и я. Может, она прихорашивается для нас. Gracias, querida*.

М а р и я. Розалия... Консуэла... Мои дорогие подружки... Вы умеете хранить секреты?

К о н с у э л а. Обожаю секреты!

М а р и я (*передумав*). Нет, не скажу.

Р о з а л и я. Чего не скажешь?

М а р и я. Чего?

К о н с у э л а. Бедняжка, она сошла с ума!

М а р и я. Верно, я сошла с ума!

Р о з а л и я. А может, это правда? Она как-то странно выглядит.

М а р и я. Странно?.. Я?..

Р о з а л и я. Мне кажется, она что-то задумала.

М а р и я. Задумала?.. Я?..

К о н с у э л а. «Странно... я». «Задумала... я». Что с тобой?

М а р и я (*поет*).

Я красива,
Шаловлива,
Я, как ива, красива, стройна,
Так красива,
Что завидую себе сама.

Я прелестна,
Так чудесна,
Нет на свете прелестней меня,
Неизвестно —
Вдруг окажется, что я — не я.
Видишь там красавицу в зеркале:
Кто она, не скажете ль вы?

Милое лицо,
Милые глаза,
Милая сама
С ног до головы!

Я блестяща,
Элегантна,
Я вся счастье, и танцы, и смех.
Полюбил
Меня самый лучший из всех!

Р о з а л и я и К о н с у э л а.

С Марией не виделись прежде?
Узнать ее очень легко:
Возможно, она только бредит,
А может, верней,
Она малость того!

«Мне так хорошо,
Ах, я влюблена!»—
Прими порошок,
Ты просто больна!

Возможно, беда
От страшной жары;
Причина — еда,
А может, клопы.

Она буйствует —
Вот картина!
Я боюсь ее —
Где же Чино?!

Очень чутка,
Послушна, как тень,
Да только слегка
Мозги набекрень!

М а р и я.

Я прекрасна,
Так прекрасна,
Что от города ключ мне вручат,
Так прекрасна,
Что устроят в мою честь парад.

Я лучиста,
Золотиста,
Я искриста и так хороша,
Что в отставку
Мисс Америке подать пора!
Видишь там красавицу в зеркале?

Р о з а л и я и К о н с у э л а.

Что? Кого? Где?

К о н с у э л а. Бедняжка, она сошла с ума!
М а р и я. Верно, я сошла с ума!



---

* Спасибо, милая.



Мария. Что ты, это же мой папа!
Тони. Извините, папа!

Мария.

Кто она, не скажете ль вы?

Розалия и Консуэла.

Что? А? Где? Кто?

Мария.

Милое лицо,
Милые глаза,
Милая сама
С ног до головы!

Я блестяща,
Элегантна,
Я вся счастье, и танцы, и смех.
Полюбил
Меня самый лучший из всех!

Входит мадам Лючия, упитанная пуэрториканка средних лет. На лице явное недовольство. Она уже собралась идти домой и вернулась в мастерскую, чтобы взять приготовленный сверток.

Мадам Лючия (*девушкам*). Если хотите петь, пойте за работой, иначе окажетесь на улице и должны будете зарабатывать себе на еду пением!

Мария (*дурачась*). Но, мадам Лючия, как мы сами можем петь за работой. За нас поют швейные машины!

Мадам Лючия (*перебивая смех девушек*). Острите дома, где я не смогу вас услышать! Уходите! Брысь! Пора закрывать!

Девушки (*вскакивая*). Si, si, мадам Лючия!.. Buenas noches, мадам Лючия!

Они снимают рабочие халаты и направляются к выходу во двор. Мадам Лючия проходит в переднюю комнату, которая и служит непосредственно магазином. Там всюду стоят манекены в мужских и женских свадебных нарядах. Анита прибирает магазин.

Мадам Лючия. Опустите жалюзи, соберите все иголки, погасите свет и заприте дверь.

Анита кивает в такт ее словам, повторяя в ответ давно осточертевшие ей слова.

Анита. Хорошо, мадам Лючия... Спокойной ночи, мадам Лючия...

Когда дверь на улицу наконец захлопывается, Анита идет к двери, ведущей в пошивочную мастерскую, снимая на ходу халат. Навстречу ей выходит Мария.

Анита (*проходя мимо Марии*). Тюрьма раскрылась! Мне казалось, она никогда не уйдет!

Мария смотрит на часы и с тревогой оглядывается.

Голос Аниты (*из мастерской*). Просто не верится, что эта старая перечница была когда-то молодой...

Анита (*возвращаясь в магазин*). Пошли. А то она еще снова припрется.

Мария. Иди, querida*. Я запру магазин.

Анита. Что это ты?

Мария. У меня еще есть дела...

Анита. Отложи на завтра.

Мария. Да мне некуда торопиться.

Анита. Зато я тороплюсь. (*Смотрится в зеркало*). Сейчас пойду домой, налью в ванну немножко духов «Черная орхидея» и выкупаюсь.

Мария. «Черная орхидея»?

Анита (*проведя руками по своему телу*). Ага... буду вся пахнуть... У меня свидание с Нардо... (*С сожалением.*) После драки...

Мария. После какой драки?

Анита. Ты же знаешь — «акулы» и те ребята, что были на танцах.

Мария (*обеспокоенно*). Они будут драться сегодня вечером?

Анита. Уж во всяком случае не будут играть в чехарду.

Мария (*с раздражением и растерянностью*). Почему им всегда надо драться?

Анита. Ты видела, как они танцуют: будто спешат от чего-то освободиться. Они и дерутся так же.

Мария. Освободиться от чего?

Анита. От избытка чувств...

Мария оглядывается, услышав, как кто-то тихо стучит в заднюю дверь.

* Дорогая.

Анита (*продолжая*). И они действительно избавляются... (*Качая головой.*) После драки твой брат чувствует себя превосходно... Решено: «Черная орхидея».

Слыша, как открывается в мастерской дверь, Мария берет Аниту за руку и пытается вывести ее из магазина. Но уже поздно. Не дождавшись ответа на свой стук, Тони входит сначала в мастерскую, а затем появляется и в магазине. Он с удивлением смотрит на Аниту, потом улыбается.

Тони. Buenas noches!

Анита (*с сарказмом Марии*). «Иди, querida, я запру...» (*Обращаясь к Тони.*) Сейчас слишком рано для «noches». Buenas tardes*!

Тони (*отвешивает поклон*). Gracias. Buenas tardes!**

Мария (*оправдываясь*). Он только что... пришел из аптеки... Он принес... аспирин.

Анита. Он вам еще не раз понадобится.

Тони. Только не нам! Мы чувствуем себя прекрасно, и нашим головам не от чего болеть.

Анита. Вы просто не знаете, где ваши головы!

Тони. Они на седьмом небе!

Мария (*нежно берет его за руку. Аните.*) Ты не скажешь?

Анита. Что не скажу? Откуда я могу что-нибудь знать, раз вы где-то там на седьмом небе! (*Смотрит на Тони, потом на Марию.*) Чтобы ты была дома через пятнадцать минут!

Она уходит. Тони подходит к Марии и обнимает ее.

Тони. Ну, все в порядке! Она не рассердилась.

Мария. Но она беспокоится. И я тоже...

Тони. Это уж глупо!

Мария. А ты пойдешь на эту... драку сегодня ночью?

Тони. Нет.

Мария. Да!

Тони. Зачем?

Мария. Ты должен пойти и остановить их.

Тони. Я уже сделал это. Будет только честная драка между двумя ребятами. С Нардо не случится...

Мария. Любая драка не принесет нам с тобой ничего хорошего!

* Добрый день.
** Спасибо. Добрый день.

Тони. Нас ничто не коснется, Мария, — мы обрели теперь магическую силу.

Мария. Да пойми же, я серьезно говорю: ты должен остановить их.

Тони. Это так важно?

Мария. Да.

Тони. Ладно, будет сделано.

Мария (*с недоверием*). А ты сумеешь?

Тони. Ты не хочешь даже честной драки? Тогда не будет никакой драки. Вот и все.

Мария (*обрадованно*). Я верю тебе. Ты действительно маг и волшебник!

Тони. С тобой можно стать кем угодно. И ночью, когда я прекращу драку, которая даже не начнется, я приду за тобой...

Мария (*перебивая его*). Я буду ждать тебя на крыше...

Тони. Нет, не на крыше. Я приду к тебе домой...

Мария. Я не могу. Моя мать...

Тони (*помолчав*). Тогда я возьму тебя домой к себе...

Мария (*покачав головой*). А твоя мама...

Взгляд Тони падает на один из «женских» манекенов, и он с силой выталкивает его вперед.

Тони. Она вот так вылетит тебе навстречу из кухни. Она живет на кухне.

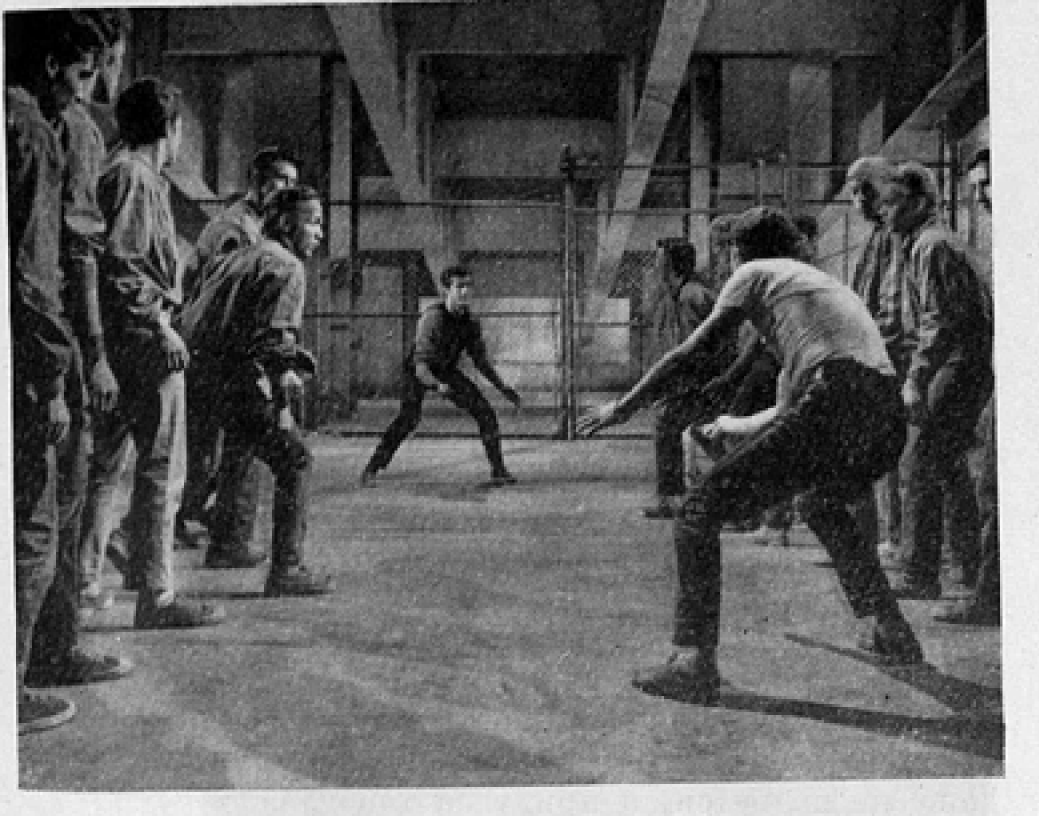
Мария. В такой роскошной одежде?

Тони. Я предупредил ее, что мы придем. Она посмотрит тебе в лицо и постарается не улыбнуться, а потом скажет: «Худенькая, но хорошенькая».

Мария. Она, наверное, полная?

Рифф и «ракеты». «Ракетам» покорится ночь Сейчас...





Бернардо и Рифф выхватывают ножи...

Тони (*растягивая платье на манекене*). Толстая!

Мария (*показывая на другой манекен*). Я пошла в маму — тоненькая (*Тони целует ее.*) Как не стыдно, мама же все видит! (*Он поворачивает манекен к ним спиной; Мария подходит к манекену-«мужчине».*) Как бы я хотела увидеть папу таким разодетым! Мама подговорит его разузнать о твоих планах...

Тони. У меня их много.

Мария. ...спросить, ходишь ли ты в церковь...

Тони. Всегда.

Мария. Да, папе ты, может быть, понравишься...

Тони (*перед манекеном-«папой»*). Могу ли я просить руки вашей дочери?

Мария. Он говорит — да.

Тони. Gracias!

Мария. А что говорит твоя мама?

Тони. Даже боюсь спросить ее.

Мария. Ты скажи ей, что она избавляется от сына, а не приобретает дочь!

Тони. Она согласна.

Мария. У нее хороший вкус.

Мария берет со стола свадебную вуаль и надевает ее, а Тони тем временем расставляет манекены.

Тони. Вот эта — твой свидетель!

Мария. Цвет платья не идет Аните.

Тони. А вот этот — мой свидетель!

Мария. Что ты, это же мой папа!

Тони. Извините, папа! (*Берет другой манекен.*) Ну, Рифф, пошли! С рождения до погребения!

Мария (*обращаясь к манекену-«свидетелю»*). Вот видишь, Анита, ничего страшного не случилось.

Тони (*смотрит на манекен-«маму»*). Смотри, Мария, моя мама уже слезу пустила.

Мария подходит к Тони. Они смотрят друг на друга, и шутливое настроение покидает их. Медленно, серьезно они становятся на колени, как будто на самом деле находятся перед алтарем.

Тони. Я, Антон, беру тебя, Марию...
Мария. Я, Мария, беру тебя, Антона...
Тони. В богатстве или бедности...
Мария. Больным или здоровым...
Тони. Чтобы любить и почитать...
Мария. Чтобы иметь и хранить...
Тони. От зари до зари...
Мария. Изо дня в день...
Тони. Отныне и навсегда...
Мария. Пока смерть нас не разлучит.
Тони. Это кольцо нас соединяет.
Мария. Это кольцо нас соединяет.
Тони (*поет*).

Руки слились навек,
Слились сердца навек,
Клятвы слились, и сейчас
Только смерть разлучит нас.

Мария.

Жизни слились навек,
Изо дня в день навек.

Тони и Мария.

Слились пути в путь прямой,
И нас с тобой
Не разлучит даже смерть.

Тони нежно целует Марии руку.

Вечер. В темном переулке собираются «ракеты» во главе с Риффом.

Рифф и «ракеты» (*поют*).

«Ракетам» покорится ночь
Сейчас.
«Ракеты» им покажут мощь
Сейчас.
«Без правил драться,— плачут,—
Мы пас».
Но если финки спрячут,
Покажем им класс!

«Акулы» во главе с Бернардо собираются на крыше дома в пуэрториканском районе.

Бернардо и «акулы» (*поют*).

Мы им сюрприз преподнесем
Сейчас.
Мы, как детей, их разнесем
Сейчас.
Им, как на ринге, надо —
Точь-в-точь.

Но пусть полезут, гады,—
Мы драться не прочь
Сейчас!

Темный переулок. Рифф раздает оружие «ракетам».

Р и ф ф и «р а к е т ы».

Дадим им жару сейчас,
Они получат то, что надо,
Сполна.

Крыша дома. Бернардо раздает оружие «акулам».

Б е р н а р д о и «а к у л ы».

Они загнутся сейчас,
Мы завелись, теперь «ракетам»
Хана́.

Темный переулок.

Р и ф ф и «р а к е т ы».

Ведь в них все дело...

Крыша дома.

Б е р н а р д о и «а к у л ы».

Ведь в них все дело...

На экране видны одновременно обе шайки.

«Р а к е т ы» и «а к у л ы».

Пора покончить с ними
Нам навсегда
Сейчас!

Спальня Аниты. Она одевается, готовясь к свиданию.

А н и т а.

Анита друга ждет как раз
Сейчас.
Мы с глазу свидимся на глаз
Сейчас.
Он ввалится весь грязный
Домой.
Пускай он будет грязный,
Но только со мной —
Сейчас.

Лавка Дока. Тони заканчивает уборку, смотрит на часы и собирается уходить.

Т о н и.

Сейчас, сейчас.
Наступит ночь сейчас,
И на смену ей день не придет.
Сейчас, сейчас,
Мы встретимся сейчас,
И заря ради нас подождет.

Спальня Марии. Мария сидит около окна и смотрит на улицу.

М а р и я.

Сегодня
Тянутся минуты,
На небе солнце медлит
И не уходит прочь.
Луна, свети,
И день ты преврати
Сразу в ночь!

Узкая улочка около лавки Дока. Идут «ракеты».

Р и ф ф и «р а к е т ы».

«Акулы» попадутся нам
Сейчас.
Бернардо затрещит по швам
Сейчас.
Пуэрторишке шею
Свернем.
А как закончим дело,
Мы славно гульнем!

Вдоль улицы движутся навстречу друг другу «акулы» и «ракеты».

Б е р н а р д о и «а к у л ы».

Дадим мы жару сейчас,
Они загнутся сейчас —
Сейчас.
В них все дело, в них все дело,
Пора покончить с ними
Нам навсегда!
«Акулам» покорится
Ночь,
«Акулы» им покажут
Мощь,
Они получат сполна
Сейчас!

Р и ф ф и «р а к е т ы».

В них все дело,
В них все дело,
Покончим с ними сейчас.
«Ракетам» покорится ночь,
«Ракеты» им покажут мощь,
Мы развернемся сейчас.
Сейчас!

Ночь. Виадук из потрескавшегося от времени кирпича, слабо освещенный единственной лампой. Царит полная тишина. Как призраки, начинают стекаться сюда члены

...Парни разбегаются...
Т о н и (*с ужасом*). Мария!.



обеих шаек. Они двигаются осторожно, крадучись, перелезают через стены или проползают через какие-то бреши. Молча и настороженно все смотрят друг на друга, затем разделяются на две противоположные группы. Бернардо и Ледышка снимают куртки и отдают их своим секундантам — Чино и Риффу.

Б е р н а р д о (*тихо*). Готов.

Ч и н о (*громко*). Готов!

Л е д ы ш к а (*тихо*). Готов.

Р и ф ф (*громко*). Готов! (*Обращаясь к Бернардо.*) Подайте друг другу руки.

Б е р н а р д о. Зачем?

Р и ф ф. Так принято, приятель.

Б е р н а р д о. Это что, опять правила хорошего тона? Слушай, все вы ненавидите всех нас, а мы ненавидим вас. Так что, чем скорее начнем, тем лучше.

Р и ф ф. Хорошо.

Он отходит в сторону. Бернардо крестится. Потом он и Ледышка сближаются и начинают боксировать под одобрительные возгласы окруживших их друзей. Вдруг раздается голос Тони.

Т о н и. Подождите!

Все застывают без движения, оборачиваются и видят, как Тони лезет через стену. Он бежит к ним.

Р и ф ф (*улыбаясь*). Все в порядке, Тони!

Тони встает между Бернардо и Ледышкой.

Р и ф ф (*обращаясь к Тони*). Отойди в сторону.

Т о н и. Нет!

Б е р н а р д о. Может, он набрался достаточно храбрости, чтобы драться самому?

Тони оборачивается к Бернардо. Все замирают.

Т о н и (*улыбаясь*). Для драки особенной храбрости не надо, тем более когда есть для нее причина. Но у нас, Нардо, нет такой причины... (*Он протягивает руку Бернардо, как бы предлагая тому пожать ее.*)

Р и ф ф (*насупив брови*). Что ты делаешь?

Бернардо смотрит на протянутую руку, потом отталкивает ее и с силой толкает Тони. Тот падает.

Б е р н а р д о. Бернардо, а не Нардо.

Р и ф ф (*спокойно*). Мы договорились о честной драке между тобой и Ледышкой. (*Обращаясь к Тони, который встал на ноги.*) Иди сюда.

Б е р н а р д о (*Риффу*). Курочка защищает своих цыплят? (*Обращаясь к Тони и дергая его за рубашку.*) Что, боишься, мальчик?

Л е д ы ш к а (*надвигаясь на него*). Сейчас увидим, кто боится...

Т о н и (*становясь на пути Ледышки*). Подожди минуту...

Б е р н а р д о (*Тони*). Давай я тобой займусь, красавчик, для разминки. Боишься, красавчик? Боишься, трус? Боишься, зайчик? (*Он толкает Тони, треплет его по щеке.*)

Р и ф ф (*шагнув в сторону Бернардо*). Прекрати!..

Тони отталкивает Риффа, затем снова поворачивается к Бернардо, который нагибается, ожидая удара.

Т о н и. Я не хочу драться, Бернардо...

Б е р н а р д о. Я и не сомневался. (*Он сильно бьет Тони в плечо и сразу пригибается, ожидая ответного удара.*)

Т о н и. Послушай меня...

Б е р н а р д о. Ты что — трус?

Т о н и. Нам не из-за чего драться...

Б е р н а р д о. Так, так, продолжай...

Т о н и. Ты неправильно меня понимаешь...

Б е р н а р д о. Трус!

Т о н и (*поворачивается к другим ребятам и в отчаянии говорит*). Почему никто не может меня понять?..

Бернардо дает ему сзади пинок.

Б е р н а р д о (*насмешливо*). Ты что-то сказал, трус?

Тони теряет терпение, оборачивается и кидается было к Бернардо.

П о р о х. Убей его, Тони!

Тони вовремя сдерживается и снова отходит от Бернардо; он смотрит на «ракет» и видит, что их обуревает бешенство.

Б е р н а р д о. Э, да он на самом деле трус!

«Акулы» начинают издевательски улюлюкать.

Б л о н д и н ч и к. Черт возьми, Тони!..

А р а б. Дай же ему!

Бернардо опять треплет Тони по щеке.

Т о н и. Бернардо... не надо!

Б е р н а р д о. Что не надо, миленький трусишка?

Он продолжает трепать Тони по щеке, дергает его за галстук.

Р и ф ф. Тони, да что же ты?!..

Б е р н а р д о (*очень медленно*). Трусливый заяц...

Р и ф ф. Тони!

П о р о х. Оторви ему голову!

Б л о н д и н ч и к. Убей его!

Т о н и. Не заставляйте меня драться!

Б е р н а р д о Ну ты, трусливый поляк...

Он не успевает закончить фразу. Рифф бросается на него и наносит удар кулаком. Бернардо падает, потом вскакивает на ноги и засовывает руку в задний карман. Рифф делает то же самое, и они одновременно выхватывают ножи. Начинается дуэль на ножах.

Т о н и. Подождите!

Он пытается встать между дерущимися.

Р и ф ф. Оттащите его!

Ледышка и Порох хватают Тони и крепко держат, не давая вырваться. Схватка продолжается. Рифф роняет свой нож, но Араб всовывает ему в руку свой. Наконец кажется, что Рифф поставил Бернардо в такое положение, что сумеет сейчас нанести удар. Но Тони с силой высвобождается из рук Ледышки и с криком кидается к Риффу.

Т о н и. Рифф, не надо!

Рифф на какое-то мгновение задерживает занесенную руку. Этого оказывается достаточно, чтобы Бернардо успел нанести ему удар ножом. Тони подхватывает падающее тело Риффа и берет нож из его рук. Тем временем начинается общая потасовка. Тони поворачивается к торжествующему Бернардо, который готовится нанести удар и ему. Тони опережает Бернардо и всаживает нож ему в грудь. Через некоторое время слышен вой сирены приближающейся полицейской машины. Паника. Парни бросаются то в одну сторону, то в другую. Постепенно все разбегаются. В течение всего этого времени Тони с ужасом стоит над недвижимыми телами Риффа и Бернардо. Он наклоняется над Риффом, затем переворачивает Бернардо. Тони смотрит на него, как бы не веря своим глазам.

Т о н и (*с ужасом*). Мария!..

Вой полицейской сирены совсем близко, но Тони не двигается с места. Неожиданно появляется Сорванец. Она подбегает к Тони и тянет его за руку. Сирена замирает; слышно, как хлопают дверцы остановившейся машины. Полумрак прорезают длинные яркие лучи полицейского прожектора. Сорванец продолжает нетерпеливо тащить Тони за руку. Он наконец приходит в себя и осознает нависшую опасность. Пригнувшись, он вместе с Сорванцом бежит к одной из стен. Сорванец добегает первая и перелезает через нее, но луч прожектора освещает Тони до того, как он успевает скрыться. Он замирает на месте, потом кидается в другую сторону, мечется по пустырю, наконец скрывается через какую-то дыру. Теперь на поле боя нет никого, лишь лежат тела убитых, да луч прожектора шарит в застывшем мраке. Вдалеке начинают бить часы.

Ночь. Крыша дома, в котором живет Мария.

Летнее небо освещено бесчисленными огнями города. Вдали виднеются небоскребы. Эта крыша, как и все соседние, спрятана в тени. Здесь, высоко над грязными и уродливыми улицами, мир Вестсайда даже может на мгновение показаться прекрасным. Он и кажется прекрасным Марии, которая в одиночестве ждет здесь Тони. Она напевает про себя, думая о любимом. Подчиняясь обуревающим ее чувствам, она делает несколько па в импровизированном танце, каждое из которых полно скрытого, ей одной ведомого значения. Весь ее облик, каждое ее движение и каждый жест говорят о том, что она полна самой чистой радостью. С шумом распахивается дверь, ведущая из чердака. Мария поворачивается, вся напрягшись в ожидании встречи. Она видит чью-то фигуру, скрытую густой тенью, бросается туда, но это оказывается Чино. Его лицо перепачкано, одежда порвана.

М а р и я. Чино!

Ч и н о. Внизу никого не было...

М а р и я. Мама и папа в магазине. Я не ждала...

Ч и н о (*приблизившись к ней*). Почему ты здесь, на крыше?

М а р и я. Скажи лучше все сразу, Чино...





Ледышка останавливает Пороха
Порох. Пустите меня! Я расколочу ему морду!

Мария. Ночь так прекрасна. Если бы я знала, что ты... Но, Чино, ты дрался!

Чино. Да. Прости меня.

Мария. Это на тебя не похоже.

Чино. Я знаю.

Мария. Почему ты дрался, Чино?

Чино. Я не знаю почему. Все произошло так неожиданно. Мария...

Мария. Иди домой и умойся.

Чино. Мария...

Мария. Увидимся завтра...

Чино. Мария... Во время драки...

Мария. Не было никакой драки.

Чино. Была.

Мария. Ты ошибаешься!

Чино. Была, Мария. Никто этого не хотел...

Мария. Расскажи мне.

Чино. Все очень плохо.

Мария. Очень плохо?..

Чино (*кивает*). Понимаешь...

Мария. Скажи лучше все сразу, Чино...

Чино. Была драка... И Нардо... Как-то нож... И Нардо с кем-то... (*Он берет ее за руку.*)

Мария (*не выдержав*). Тони!.. Что случилось с Тони?

Это имя, словно удар, обрушивается на Чино. Он выпускает ее руку.

Мария. Чино, скажи мне! С Тони ничего не случилось?...

Чино. Он убил твоего брата!

Потрясенная Мария смотрит на него не веря. Он резко поворачивается и быстро идет к двери.

Мария. Ты врешь...

Чино скрывается за дверью. Мария бросается за ним.

Мария. Чино!.. Чино!.. Зачем ты лжешь мне!..

Мария бежит вниз по лестнице, не переставая кричать вслед Чино, который успел уже спуститься до первого этажа.

Мария. Чино!.. Это неправда!.. Ты врешь!.. Врешь!.. Чино!..

Поняв, что Чино ушел, она останавливается на площадке около своей двери и в изнеможении прислоняется к лестничным перилам. Из дверей на разных этажах выглядывают встревоженные жильцы. В подъезд вбегает маленький пуэрториканский мальчик. Его крик несется снизу до самого верхнего этажа.

Голос мальчика. Bernardo es muerto!*

Голос женщины (*с ужасом вторит ему*). Нардо?..

Мария зажимает уши руками и с воплем отчаяния бежит в комнату, где бросается к маленькому алтарю девы Марии. Опустившись на колени и покачиваясь из стороны в сторону, она молится, путая испанские слова с английскими.

Мария. Сделай так, чтобы это было неправдой... Пожалуйста, сделай так, чтобы это было неправдой... Я сделаю все, что захочешь, пусть я умру. Только, пожалуйста, сделай так, чтобы это было неправдой...

В окне, находящемся рядом с пожарной лестницей, появляется Тони. Он неслышно влезает в комнату. Рубашка на нем разорвана в клочья. Заметив молящуюся Марию, он замирает на месте, затем тихо делает шаг в ее сторону. Почувствовав на себе чей-то взгляд, она перестает молиться и медленно поворачивает голову. Долго и молча смотрит на Тони, потом одним прыжком бросается к нему и начинает бить кулаками по его груди.

Мария. Убийца! Убийца! Убийца! Убийца! Убийца!..

Голос ее обрывается рыданием. Она обнимает Тони, прячет свое лицо у него на груди, целует его. Затем постепенно сползает вниз. Он сначала поддерживает ее руками, потом опускается вместе с ней на пол. Целует ее волосы, лицо, пытается объяснить, что произошло.

---

* Бернардо умер!

Т о н и. Я старался остановить их... правда, старался. Я не знаю, почему так получилось... Я не хотел ничего ему сделать, правда, не хотел... Но Рифф... Рифф был мне все равно что братом. И когда Бернардо убил его... (*Мария поднимает голову.*) Нардо тоже не хотел этого. Я знаю, что не хотел. (*Голова Марии снова опускается.*) Ты не знала? Я думал, знала. Я пришел не для этого. Я хотел только, чтобы ты простила меня, прежде чем я пойду в полицию...

М а р и я (*обнимая его*). Нет!..

Т о н и. Теперь это просто...

М а р и я. Я не пущу тебя...

Т о н и. Я должен...

М а р и я. Оставайся... Оставайся со мной!

Т о н и. Я тебя так люблю...

М а р и я. Не уходи от меня...

Т о н и. Я сделаю все, что ты только захочешь.

М а р и я. Держи меня...

Т о н и. Всегда.

М а р и я. Крепче...

Т о н и. Все будет хорошо. Я это знаю. Теперь мы наконец вместе.

М а р и я. Если б все дело было в нас! Наша судьба зависит от того, что происходит вокруг.

Т о н и. Я увезу тебя, чтобы ничто не могло помешать нам, ничто и никто...

Мария кладет ему голову на грудь.

Т о н и (*поет*).

Ждет нас где-нибудь,
На свете где-нибудь,
Мир и счастье, пусть не сейчас,
Где-нибудь для нас.

М а р и я.

Час придет для нас,
Настанет час для нас.
Время ночью и время днем,
Время жить, быть вдвоем —
Для нас!

Т о н и.

Вдвоем
Мы сможем жить по-иному.

М а р и я.

Смотреть на все по-другому
Вдвоем.

Т о н и и М а р и я.

Час... когда-нибудь
И место где-нибудь.
Дай мне руку, пойдем туда,
Руку дай, поведу тебя.
Для нас,
Вдвоем, всегда!

Обнявшись, они опускаются на кровать.

Медленно и бесшумно скользит по улице полицейская машина. На переднем сиденье — два переодетых полицейских, напряженно всматривающихся в безлюдные улицы. Мелькает фигура Араба, поспешно скрывающегося в тени одного из подъездов. Выждав немного, он снова бежит вдоль улицы, собирается перелезть через забор, но, заметив кого-то, резко останавливается и спрыгивает обратно на землю. Всматривается в темноту, узнает Малышку Джона. Тот поспешно поворачивается к нему спиной.

А р а б (*тихо*). Эй, Малышка Джон... (*Молчание, Араб подходит к нему.*) Ты чего здесь делаешь?

М а л ы ш к а Д ж о н (*глухим голосом*). Ничего.

А р а б. Какого черта ты здесь? Пошли!

М а л ы ш к а Д ж о н (*мотает головой*). Я... я не хочу, чтобы ребята меня видели...

А р а б. Почему?

М а л ы ш к а Д ж о н. Я... реву.

А р а б (*поражен*). Ну да? (*М а л ы ш к а Д ж о н кивает.*) Почему?

М а л ы ш к а Д ж о н. Не знаю... Я...

А р а б (*не понимая*). Высморкайся.

М а л ы ш к а Д ж о н (*отворачивается, вытирает глаза*). Араб... Ты видел их лица?

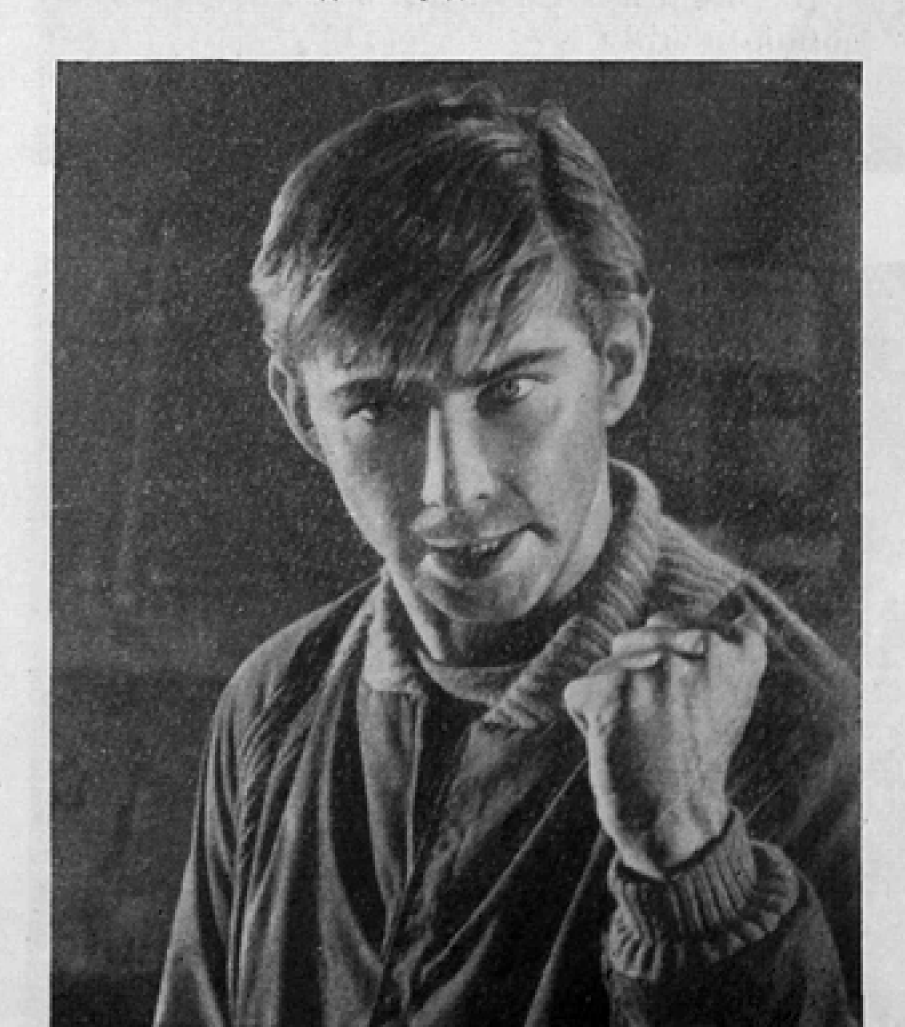
А р а б. Чьи лица?

М а л ы ш к а Д ж о н. Ну их... во время драки... Риффа и Бернардо...

А р а б. Видел. (*От волнения глотает слюну.*) Хорошо бы сейчас было не сегодня, а вчера.

М а л ы ш к а Д ж о н. Хорошо бы... Я боюсь...

Л е д ы ш к а. Будь, как лед,
Гляди вперед...



Он снова принимается плакать. Араб, чьи нервы и без того напряжены, не выдерживает и начинает трясти Малышку Джона за плечи.

Араб. Прекрати!.. Слышишь ты!.. Прекрати!..

Малышка Джон. Что мы будем делать?

Араб. Соберемся с ребятами и все обсудим. Ну брось! Пошли!

Он тянет Малышку Джона за собой.

Малышка Джон. У тебя есть платок?

Араб. А ты вытрись рукавом.

Они лезут через забор.

Огромный, погруженный во мрак гараж. Он кажется совсем пустым, когда там появляются Малышка Джон и Араб. Но вдруг слышится условный свист «ракет», и из темноты выходит Ледышка. Он машет рукой Малышке Джону и Арабу, те подбегают к нему и обнаруживают, что здесь собрались все члены шайки, кроме Сорванца. Тут же находятся Вельма и Грациэлла. Все потрясены происшедшим, но пытаются никак этого не показывать.

Ледышка. Вы где пропадали?

Араб. А ты где думал — в ночном кабаке?

Блондинчик. Мы боялись, что вас забрали.

Араб. Еще чего!

Порох (*глядя на Малышку Джона*). Что с ним стряслось?

Араб (*разозлившись*). Ничего! Он в порядке, понял!

Порох (*ворчливо*). Понял, понял.

Ледышка (*резко*). Ты Тони не видел?

Араб. Никого не видел, кроме фараона.

Блондинчик. Может, нам лучше домой пойти.

Порох (*оборачивается к нему*). Для чего?

Блондинчик. Пари держу, что Тони зацапали.

Ледышка. Только не Тони.

Араб. Ну и парень он... (*Пытаясь ободрить своего друга.*) Правда, Малышка Джон?

Малышка Джон (*неохотно*). Да... он выручил «ракет»...

Араб. Рифф и говорил... (*его голос всекся*) что он нас выручит.

Произнесенное имя Риффа вновь напомнило всем о случившемся. Воцаряется молчание. Грациэлла начинает плакать.

Грациэлла. Рифф... Рифф...

Блондинчик (*утешая ее*). Не надо, Грациэлла.

Тигр (*недоуменно*). Черт, никто ведь и не помышлял об убийстве... Это просто...

Блондинчик. Как думаешь, ему очень больно было?

Вельма (*дрожа*). Мне холодно...

Малышка Джон (*обращаясь к Вельме*). Хочешь, я провожу тебя домой?

Вельма отрицательно качает головой.

Порох (*угрожающе*). Они нам за это еще заплатят!..

Араб. Вонючие «акулы»!..

Блондинчик. Нечестно дерутся...

Араб. Это они все начали...

Порох (*вскипая*). А мы давайте закончим!

Ледышка. Спокойно, Порох!

Порох. Мы им покажем еще, кто здесь хозяин!

Счастливчик. «Ракеты»!

Ледышка. Тихо!..

Порох. Пошли сейчас!

Ледышка. Выпей водички!

Малышка Джон. Мало, что ли, получили?

Порох. Трусишь?

Малышка Джон. Ты кого называешь трусом?

Араб (*обращаясь к Пороху*). Оставь его в покое!

Порох. Не суй нос...

Араб. Заткнись, не то я...

Порох (*хватая его*). Не то — что?

У самого входа в гараж неожиданно разбивается о тротуар бутылка, и слышно, как какой-то мужчина кричит из раскрытого окна.

Голос. Заткнитесь вы, бездельники! Идите домой и не шляйтесь здесь!

Порох отталкивает Араба, выбегает на улицу. Он весь кипит от возмущения.

Порох. Ты кого называешь бездельником, барахло вонючее? (*Хватает камень.*) Спустись сюда и получишь в зубы!

Он собирается бросить камень, но Ледышка останавливает его и тащит в гараж.

Ледышка. А ну, обратно в гараж! Все назад!

Другие ребята тоже тянут Пороха за руки.

Порох (*отбиваясь*). Пустите меня! Я расколочу ему морду!

Араб. Правильно! Давайте поднимемся наверх и набьем ему морду как следует!

Ледышка. Перестаньте!

П о р о х. Отпусти, а не то я тебя убью!

Л е д ы ш к а (*вталкивая его в гараж*). Заткнись!

Когда все оказываются внутри гаража, Ледышка захлопывает дверь и в полной темноте идет к ближайшей машине.

П о р о х (*кричит ему вслед*). Мне наплевать на всех! Если мне скажут еще хоть слово, если хоть один из вас откроет рот, то я...

Л е д ы ш к а. То ты засмеешься!

Он вдруг включает фары одной из машин. Ослепленные ярким светом, все замирают от неожиданности.

Л е д ы ш к а. Вот что я скажу вам, и зарубите это как следует на носу. Как бы нам ни доставалось в жизни, никто даже пикнуть не должен, иначе — крышка! Чем шире будешь пасть разевать, тем легче насуют тебе туда всякого дерьма... (*Пауза.*) Вы хотите провести фараонов, когда они станут разнюхивать у вас о сегодняшней ночи? Тогда будьте хладнокровными. (*Пауза.*) Вам хочется жить на этом паршивом свете? Тогда будьте рассудительными.

А р а б. Я хочу расквитаться с ними!

Л е д ы ш к а. Валяй, но не зарывайся.

Б л о н д и н ч и к. Я хочу их уничтожить!

Л е д ы ш к а. Уничтожай, но не зарывайся.

П о р о х. Я хочу действовать!

Л е д ы ш к а. Действуй, но не зарывайся. (*Поет.*)

Стой-постой, малый, стой...
Спокойно!
Сердце бьется, сейчас взорвется —
Держись спокойно!
Будь, как лед,
Гляди вперед —
И ты на коне.
Не дури, а там — смотри,
Богу душу ты отдашь во сне.

Стой-постой, малый, стой...
Скрывайся!
Тихо-мирно, сиди смирно —
Не зарывайся!
Жару дай,
Но соображай
Сначала —
Спокойно, малый,
Как лед.

Спокойно, Порох, спокойно!

После окончания песни начинается бешеный танец, в котором принимают участие все парни и девушки. Они как бы дают в этом танце выход обуревающим их чувствам и вместе с тем, руководимые Ледышкой, постепенно овладевают трудным искусством «спокойствия». Когда танец прекращается, Ледышка выводит всех из гаража. Он подводит их к тому самому окну, откуда была брошена бутылка, послужившая непосредственным толчком для общего взрыва гнева. Все смотрят на окно. Но теперь они «спокойны». Ледышка направляет палец на окно, словно револьвер, и тихим голосом произносит: «Бах!»

Л е д ы ш к а (*командуя*). Пошли!

Вся шайка идет за ним по улице.

М а л ы ш к а Д ж о н. Куда мы идем?

Л е д ы ш к а. Если мы скроемся, фараоны сразу почуют недоброе. Поэтому прежде всего...

Г о л о с С о р в а н ц а (*доносится издали*). Эй, ребята!

...Начинается бешеный танец... Парни и девушки как бы дают выход обуревающим их чувствам...







Сорванец. А если они вас спросят, где Тони и кто охотится за ним с револьвером?

«Ракеты» не останавливаются, однако оглядываются и смотрят на подбежавшую к ним девушку.

Порох. Проваливай! Надень сначала юбку!

Сорванец (*тяжело переводя дыхание*). Не могу, у меня коленки в ссадинах. Послушайте...

Все «ракеты» по-прежнему идут за Ледышкой.

Ледышка (*продолжая свою речь*). Поэтому прежде всего нам надо сделать вид, что ничего не случилось, что нам не для чего прятаться.

Араб. А если они нас спросят...

Сорванец (*перебивая его*). А если они вас спросят, где Тони и кто охотится за ним с револьвером?

Ледышка. Ты что-нибудь знаешь?

Сорванец (*обиженно*). Ну, я пошла надевать юбку. (*Делает вид, что уходит, но Ледышка останавливает ее.*)

Ледышка. Давай, Сорванец, выкладывай...

Араб. Что эта кретинка может знать!

Сорванец. Многое! Я подумала, что кое-кому надо было бы пойти к пуэрторишкам и пошпионить. А я дружу с темнотой. Я умею прятаться в тени и неуловима, как ветер.

Блондинчик. Вот это самореклама!

Ледышка (*хватая ее*). Ну, рожай!

Сорванец. Сейчас! (*Она отталкивает Ледышку.*) Я слышала, как Чино что-то рассказывал «акулам» о Тони и сестре Бернардо. А потом я услышала, как Чино сказал: «Я расквитаюсь с этим поляком, хотя бы меня после этого вздернули!» А потом он вынул... (*Показывает, как стреляют из револьвера.*) Скверные дела!

Малышка Джон. Ой, ой!

Араб. Ну, что я говорил? Эти пуэрторишки ни перед чем не остановятся!

Порох. Мы должны их остановить!

Ледышка. Спокойно! Теперь слушайте. Тони выручил нас, мы должны выручить его! Мы должны найти его до того, как его найдет Чино...

Блондинчик. ...и застрелит его!

Ледышка. Вы ищите около реки. (*Трое из «ракет» убегают.*) Блондинчик, ты иди к Доку...

Малышка Джон. Я пойду по переулкам.

Вельма. Мы с Грациэллой поищем по улицам.

Гитара. Я пойду в парк.

Ловкач. На мне — школа.

Порох. Спортплощадка.

Ледышка (*срываясь с места*). Пошли!

Сорванец. А я?

Ледышка. Шныряй в тени. Может, там и найдешь Тони.

Сорванец. Есть! (*Хочет убежать.*)

Ледышка. Эй! (*Сорванец останавливается.*) Ты хорошо сработал, парень!

Сорванец (*влюбленно*). Спасибо, друг!

Все разбегаются в разных направлениях. Ледышка бежит по улице, затем по темному переулку. Он не замечает Чино, который стоит, прижавшись к стене дома. Мимо проезжает полицейская машина.

Спальня Марии. Ночь. Слышится далекое завывание полицейских сирен. Комната погружена в темноту. На кровати лежат Тони и Мария. Обняв друг друга, они спят. Разорванная рубашка Тони лежит около кровати.

Слабый стук в дверь. Спящие не слышат. Стук становится более настойчивым. Тони вскакивает. В соседнюю комнату входит Анита. Она держит в руках куртку Бернардо, в ее глазах слезы. Она вешает куртку и подходит к закрытой двери спальни.

Анита. Мария?.. (*Она пытается открыть дверь, но та заперта.*) Мария?..

Тони протягивает руку за рубашкой. Мария поднимает голову. Тони предупреждает ее жестом.

Голос Аниты. Мария, это я, Анита! Ты здесь?

М а р и я. Да.

Г о л о с А н и т ы. Открой дверь. Ты мне нужна.

Мария встает, направляется к двери. Тони останавливает ее.

М а р и я (*шепотом*). Теперь ты тоже боишься.

А н и т а (*слышит чей-то шепот и не понимает*). Что?

Г о л о с М а р и и (*из спальни*). Сейчас, сейчас!

Анита внимательно прислушивается к происходящему за дверью; когда она догадывается, что Мария там не одна, каждый мускул ее тела напрягается, в глазах появляется холодный блеск.

Между тем в спальне Тони и Мария продолжают оживленно шептаться.

Т о н и. Мы вместе, оба...

М а р и я. Но куда?

Т о н и. Встретимся у остановки автобуса. Мы уедем так далеко, что они никогда нас не найдут...

М а р и я. Но как мы сможем?..

Т о н и. Док поможет нам. Он одолжит денег. Давай встретимся в его магазине...

М а р и я. Да, у Дока.

Т о н и (*целует ее*). Я буду ждать тебя. Только побыстрее!

Он вылезает из окна на пожарную лестницу, а Мария накидывает на себя халат поверх рубашки.

М а р и я (*громко*). Иду, Анита!

Она подходит к двери, отпирает ее и открывает. Встречает холодный взгляд Аниты. Анита стоит на пороге, взгляд ее направлен теперь мимо Марии на смятую постель. Затем она отталкивает Марию и идет к открытому окну. Она видит на улице Тони, к которому подбегает Сорванец и что-то торопливо ему сообщает. Анита поворачивается к Марии и с гневом смотрит на нее, но та не опускает глаз.

М а р и я. Ну, теперь ты знаешь.

А н и т а (*гневно*). А ты все еще не признаешь, что он — один из них!

М а р и я. Нет, Анита!

А н и т а (*поет*).

Он раз убил...
Убьет и снова.
Забудь его, найди другого!
Ищи средь наших,
Держись ты наших!
С таким натерпишься ты горя...
Найдешь себе другого вскоре.
Ищи средь наших,
Держись ты наших!
В том, кто убил, нет любви,
И сердца нет у того,
Кому ты отдала
И сердце и любовь,—
Не умно, Мария, не умно!
Такой добьется, чего хочет,
Потом, забыв, тебя он бросит.
Он мир убил мой, убьет и твой —
Ты мне поверь,
Поверь, Мария,
Ты мне поверь!

М а р и я.

Ах, нет, Анита, нет,
Анита, нет!
Пусть это так для тебя,
Это не так для меня.
И я могу
Тебе поверить головой,
Но душой, Анита,
Но душой не могу...
Должно быть стыдно.
Любила ж ты — а если так,
Должно быть стыдно...

Только любовь мне одна и дана,
Как мне говорить о другом?
Люблю я — и все
На свете, что мое,
Только в нем.
Только любовь мне одна и важна,
Лишь была б я ему нужна.
Он мой, я — его,
Не сделать ничего
Никогда никому.
Прижаться крепче, навечно,
Быть с ним сегодня, завтра,
И так на всю жизнь!

М а р и я и А н и т а.

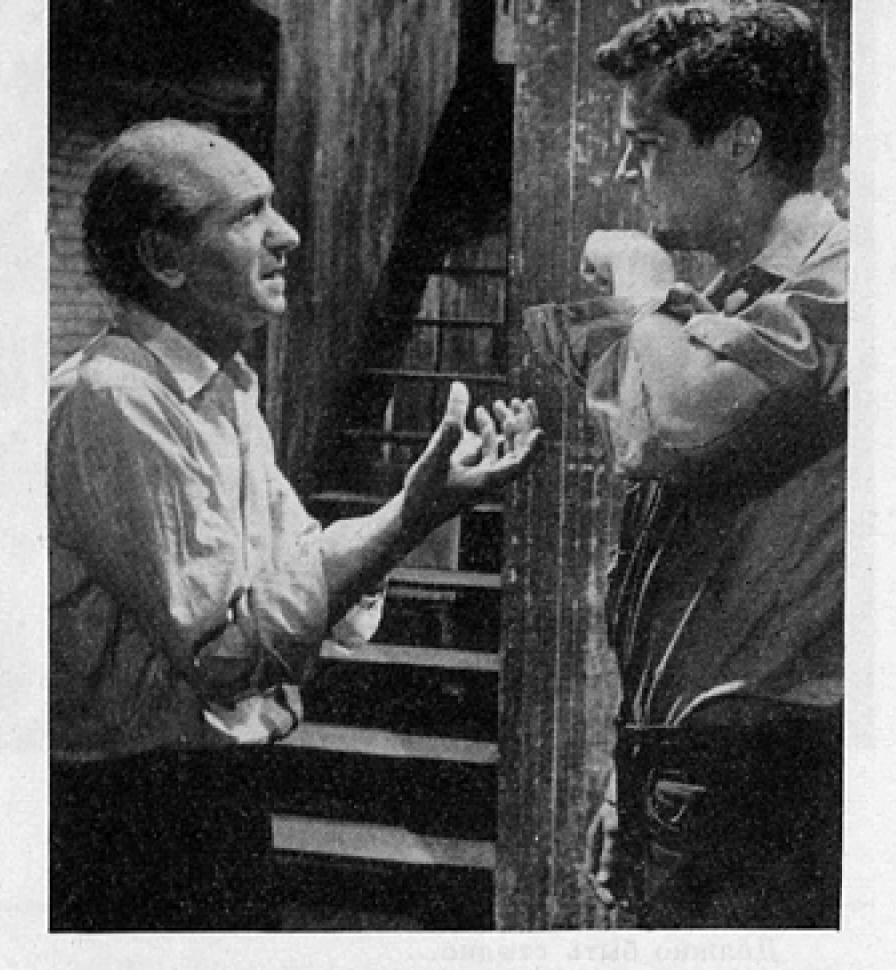
Любить так — обет.
Хорош он или нет,
Любовь — моя жизнь.

К концу песни у Аниты в глазах появляются слезы. Слова Марии ее взволновали.

А н и т а (*тихо*). У Чино револьвер... Я слышала, как ребята говорили об этом... Он ищет Тони...

«Ракеты» окружают Аниту, толкают ее от одного к другому...





Д о к. Чино узнал о тебе и о Марии... И убил ее...

М а р и я (*испуганно*). Он ждет меня в магазине Дока. (*Поспешно скидывает халат.*) Если Чино что-нибудь натворит... Если он только дотронется до него... Клянусь тебе, я...

А н и т а (*с горечью*). Ты сделаешь то, что Тони сделал с Бернардо?

М а р и я. Я люблю Тони.

А н и т а. Знаю. Я любила Бернардо.

Вдруг раздается стук в дверь.

Г о л о с Ш р э н к а. Дома кто-нибудь?

Шрэнк открывает дверь и входит. Мария остается в спальне, а Анита идет в другую комнату навстречу Шрэнку.

А н и т а. Что вам нужно?

Ш р э н к. Мне нужна сестра Бернардо.

А н и т а. Она плохо себя чувствует.

Ш р э н к (*проходит мимо нее*). Все себя плохо чувствуют. (*На пороге он сталкивается с Марией.*) Я лейтенант Шрэнк. Очень сожалею, что должен побеспокоить вас в такое время, но...

М а р и я (*настороженно*). Да, время неудачное. Очень прошу извинить меня, но...

Ш р э н к. Я должен задать вам два-три вопроса...

М а р и я. Прошу вас, потом. (*Направляется к выходу.*) Я должна идти сейчас к своему брату...

Ш р э н к (*задерживая ее*). Одну минуточку.

А н и т а. Разве нельзя подождать, пока...

Ш р э н к (*резко*). Нет! (*Улыбается Марии.*) Вы, кажется, были на танцах в спортзале вчера вечером...

М а р и я. Допрос долго будет длиться?

Ш р э н к. Столько, сколько необходимо.

М а р и я. Тогда извините меня. Анита, голова никак не проходит. Не сходишь ли ты к Доку за таблетками?

Ш р э н к. У вас что, нет дома аспирина?

М а р и я. Мне нужно особое лекарство. (*Обращаясь к Аните.*) Ради меня ты сходишь, Анита, не так ли?

Анита смотрит на нее молча, потом принимает решение.

А н и т а. Чего мне попросить?

М а р и я (*говорит осторожно*). Док все знает. Скажи ему, что меня задержали и что я не смогу прийти сразу... (*Шрэнк смотрит на нее; она как бы отвечает на его взгляд.*) Иначе я бы сама зашла.

Анита кивает и собирается выйти. У двери она останавливается и какое-то мгновение смотрит на куртку Бернардо. Потом выходит.

М а р и я (*Шрэнку*). Извините, пожалуйста. Вы меня о чем-то спрашивали?

Ш р э н к (*смотрит на нее с подозрением*). Да... Вчера вечером в спортивном зале ваш брат поскандалил и чуть не подрался из-за того, что вы танцевали не с тем, с кем он хотел.

М а р и я (*помолчав*). Да, это так.

Ш р э н к. Кто же был этот парень?

М а р и я. Приезжий из моей страны.

Ш р э н к. А как его зовут?

М а р и я (*помолчав*). Хосе.

Они молча смотрят друг на друга.

Улица перед лавкой Дока. Ночь. Резко тормозит машина, чуть не раздавив Малышку Джона, перебегающего улицу и спешащего к магазину Дока. Одновременно с разных сторон туда подбегают Порох и Араб. В магазине уже находятся другие «ракеты» и Сорванец. Когда распахивается дверь и входят запыхавшиеся Порох, Араб и Малышка Джон, все настороженно оборачиваются, но, увидев друзей, а не врагов, тут же успокаиваются.

П о р о х (*Ледышке*). Не смог найти его...

А р а б. Его нет нигде...

Л е д ы ш к а (*показывая на пол*). Он там, в подвале.

М а л ы ш к а Д ж о н. Тони?

Б л о н д и н ч и к. В целости и сохранности.

Сорванец (*с гордостью*). Я его нашла.

Араб. Ты предупредила его насчет Чино?

Ледышка. Ясное дело.

Малышка Джон. А что он делает в подвале?

Сорванец. С мышами разговаривает, кретин!

Малышка Джон. Ты кого называешь?..

Ледышка (*перебивая его*). А Чино не видать?

Араб. Он куда-то провалился.

Порох (*бьет кулаком по воздуху*). Это его счастье!

Ледышка (*выходя*). Я пойду еще раз проверю в переулке. А вы оставайтесь здесь.

Порох. Есть!

Малышка Джон. Пить хочется. А где Док?

Тигр. Наверху, собирает деньги, чтобы Тони смог драпануть.

Малышка Джон. У Дока совсем нет денег.

Блондинчик. Зато в его матраце есть.

Порох (*командует*). Ладно, хватит трепаться; берите в руки чтиво, запускайте музыку, а другие шагайте на улицу. Если увидите Чино или какого-нибудь вонючего пуэрторишку...

Он останавливается, не договорив, так как все оборачиваются к открывшейся двери. Входит Анита. Воцаряется молчание. Анита медленно проходит в глубь магазина. «Ракеты» смотрят на нее враждебно. Кто-то включает пианолу, слышатся негромкие звуки мамбо.

Анита. Мне надо видеть Дока.

Порох. Его здесь нет.

Анита. А где он?

Араб. Он пошел в банк. Ему по ошибке выписали крупную сумму.

Анита. Ночью банк закрыт. Где он?

Араб. Ты же знаешь, какой Док тощий. Он может проскользнуть через щель.

Сорванец. Но он застрял там.

Блондинчик. И поэтому неизвестно, когда вернется.

Порох. Buenas noches, senorita! *

Анита заметила, что один из «ракет» встал так, чтобы заслонить собой дверь, ведущую в подвал. Поэтому она решительно направляется к этой двери.

---

* Спокойной ночи, сеньорита!

Порох. Ты куда?

Анита. Вниз...

Порох. Я разве не сказал, что его нет?

Анита. Я хочу сама посмотреть.

Порох (*зло*). Надо говорить — пожалуйста.

Анита (*сдерживаясь*). Пожалуйста.

Порох. Por favore*.

Анита. Ты пропустишь меня?

Блондинчик. Таких черномазых не пропускают.

Анита (*тихо*). Не надо.

Порох. «Пожалуйста», не надо.

Блондинчик. Por favore.

Гитара. No comprende**.

Араб. Gracias***.

Ловкач. De nada****.

Сорванец. Ай! Мамбо! Ай!

Анита. Послушайте, вы... (*Она пытается сдержаться.*)

Порох. Мы слушаем!

Анита. Я должна передать кое-что одному из ваших друзей. Я должна сказать Тони...

Порох. Его здесь нет.

Анита. Я знаю, что он здесь.

Порох. Откуда ты знаешь?

Араб. От кого ты хочешь передать привет?

Анита. Не твое дело.

Порох. Может, от Чино?

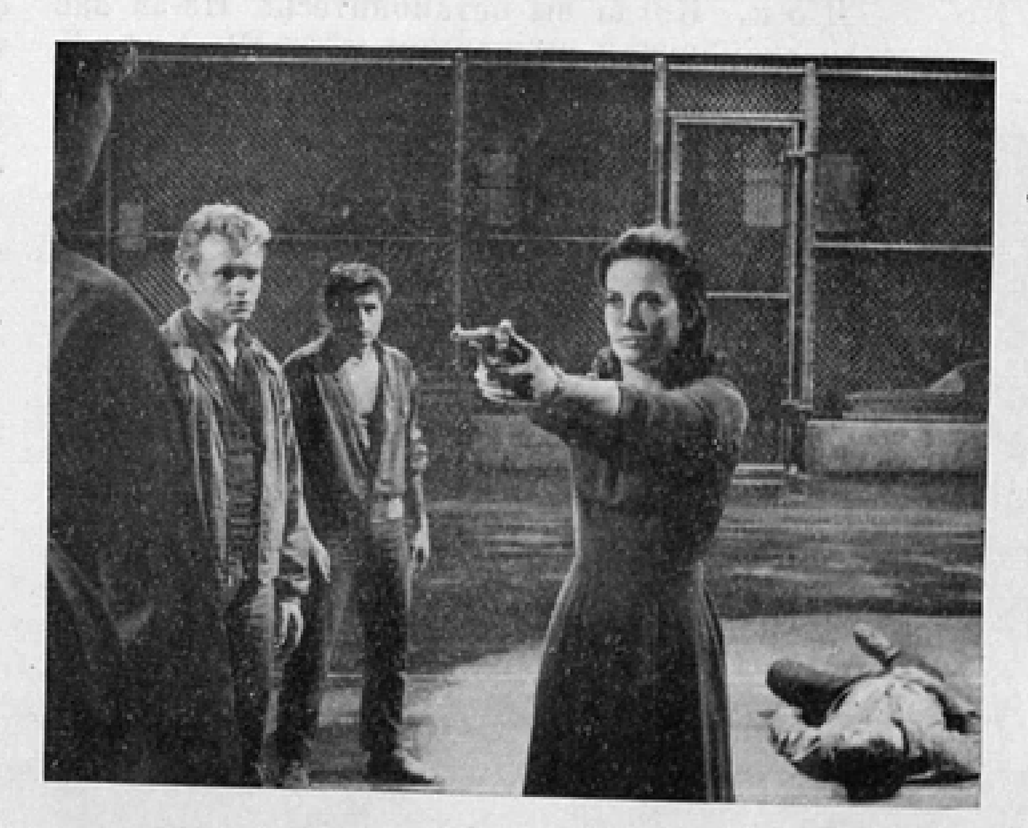
Анита. Неужели вы не понимаете? Я хочу помочь!

Сорванец. Девушка Бернардо хочет помочь?

---

* Пожалуйста.
** Не понимает.
*** Спасибо.
**** Не за что.

Мария. ...Сколько в нем осталось пуль, Чино? На тебя хватит?..



П о р о х. Даже у пуэрторишек бывают чувства.

С о р в а н е ц. Она хочет помочь убить Тони!

А н и т а. Неправда!

П о р о х. Еще какая правда, стерва Бернардо!

А р а б. Свинья Бернардо!

П о р о х. Лживая пуэрторишка...

А н и т а. Не надо так!

Т и г р. Золотые зубы!

Б л о н д и н ч и к. Проткнутые уши!

А р а б. Чесноком разит!

П о р о х. Пуэрторишка! Лживая пуэрторишка!

«Ракеты» окружают Аниту, толкают ее от одного к другому. Наконец она падает. Тогда «ракеты» поднимают Малышку Джона и кидают его на Аниту. В этот момент входит Док. Он держит в руках деньги и свежую рубашку.

Д о к (*с ужасом*). Прекратите! Что вы еще затеяли?

В наступившей тишине Анита поднимается на ноги и смотрит на «ракет», стараясь не разрыдаться.

А н и т а. Бернардо был прав... и если кто-нибудь из вас лежал бы на улице, истекая кровью, я прошла бы мимо и плюнула на него. (*Идет к двери.*)

П о р о х. Не выпускайте ее!

А р а б. Она скажет Чино, что Тони...

Блондинчик хватает ее.

А н и т а (*борясь*). Пусти меня! (*Она высвобождается и поворачивается к «ракетам».*) Так вот что я хотела передать вашему американскому дружку... Скажите этому убийце, что Мария никогда не придет к нему! Скажите ему, что Чино обо всем узнал... и застрелил ее! Ее больше нет!

Она уходит, хлопнув дверью. Это известие поражает всех, словно гром.

Д о к. Когда вы остановитесь? Из-за вас мир становится чудовищным.

П о р о х (*смотрит на него*). Не мы его делали, Док.

Д о к. Уходите отсюда!

Они медленно выходят один за другим, а Док со страданием во взоре смотрит в сторону подвала, затем направляется туда.

Подвал. Тони в полутьме нервно шагает взад и вперед. Он поворачивается к медленно открывающейся двери.

Т о н и (*с нетерпением*). Мария!.. (*Появляется Док и спускается по лестнице.*) Мне показалось, что я слышал... (*Он видит в руках Дока деньги.*) Ты их принес!

Д о к (*тихим голосом*). Да. Я их принес.

Т о н и (*идет ему навстречу*). Ты настоящий друг! Ты лучший друг, какого можно пожелать!

Он берет деньги у Дока, не замечая его подавленного состояния. Док протягивает рубашку, Тони надевает ее.

Т о н и. Я верну тебе деньги, как только смогу. Обещаю.

Д о к. Забудь о них.

Т о н и. Никогда не смогу забыть. Знаешь, Док, чем мы собираемся обзавестись в провинции, Мария и я? У нас будет уйма детей, и всех их мы назовем твоим именем, всех, даже девочек. И потом, когда ты приедешь к нам в гости...

Д о к (*бьет его по щеке*). Проснись! (*В бешенстве.*) Неужели вы понимаете только такое обращение! Неужели надо поступать только так, как поступаете вы?

Т о н и. Что с тобой?

Д о к (*перебивая его*). Почему вы живете, будто находитесь на войне? (*Тихим голосом.*) Почему вы убиваете?

Т о н и. Я же объяснил, как это произошло. Мария все понимает. Я думал, что и ты понимаешь.

Д о к (*грустно*). «Мария понимает»... Ничего она не понимает. (*Со слезами.*) И никогда не поймет... Нет уже никакой Марии, Тони...

Т о н и (*не понимая*). Что?

Д о к (*говорит с трудом*). Я не могу...

Т о н и. Док, что случилось?

Д о к. Анита была там наверху... (*Пауза.*) Чино узнал о тебе и о Марии... И убил ее...

Пораженный Тони молча смотрит на Дока. Он качает головой, как бы отказываясь верить. Док протягивает к нему руки, но Тони отодвигается, потом срывается с места и бежит по лестнице, ведущей во двор. Док смотрит ему вслед со слезами в глазах.

Тони бежит по ночным улицам, спотыкается, наталкивается на разные предметы, временами останавливается, чтобы оглядеться вокруг Он ищет смерти, громкими криками зовет ее.

Т о н и. Чино!.. Чино!.. Иди сюда и убей меня тоже!.. Слышишь, Чино?..

Он круто поворачивается, заметив, как какая-то фигура метнулась в темноте.

Т о н и. Чино?.. Иди же... убей меня тоже!

С о р в а н е ц (*шепотом*). Тони...

Т о н и. Кто это?

С о р в а н е ц (*подходя ближе*). Это я, Сорванец.

Т о н и. Катись отсюда. (*Идет дальше.*) Эй, Чино! Убей же меня, будь ты проклят!

С о р в а н е ц (*следуя за ним*). Что ты делаешь?..

Т о н и. Я сказал, катись отсюда!.. Чино!

С о р в а н е ц. Послушай, пойдем со мной, и мы найдем...

Т о н и (*в бешенстве*). Прошло время для детских забав! Неужели никто из вас не может этого понять?

С о р в а н е ц. Но шайка...

Т о н и. Ты девушка, так будь девушкой! Катись!

Он бежит к спортплощадке.

Т о н и (*кричит*). Чино! Я тебя зову, Чино! Я здесь один! Скорей иди! (*Умоляющим голосом.*) Пожалуйста, иди сюда! Я жду тебя! Я хочу, чтобы ты...

Он замолкает на полуслове, заметив кого-то на тротуаре. Это Мария. Она идет по спортплощадке, затем останавливается и смотрит на пораженного Тони, стоящего с широко раскрытыми глазами.

Т о н и (*шепотом, с недоверием*). Мария... Мария?

М а р и я (*приближается к нему*). Тони...

Она раскрывает объятия, но в это время вблизи появляется другая фигура, неожиданно вынырнувшая из тени. Это Чино. Револьвер в его руке направлен на Тони.

Т о н и. Мария!

Мария и Тони бегут друг к другу, и в это мгновение раздается выстрел. Тони оступается, Мария подхватывает его и, поддерживая слабеющее тело руками, опускается с ним на землю. На выстрел прибегают сначала Малышка Джон и Араб, затем Пепе и Индио и другие «акулы». Чино стоит не шелохнувшись и смотрит с удивлением на револьвер, который он все еще держит в руке.

Появляется все больше «ракет» и «акул», приходят потрясенные Вельма, Грациэлла и наконец Док.

Т о н и (*слабым голосом*). Я недостаточно верил.

М а р и я. Достаточно любить.

Т о н и. Не здесь. Они не оставят нас в покое.

М а р и я. Тогда мы уедем.

Т о н и. Да. Мы уедем.

Он дрожит, страдая от сильной боли. Мария крепче прижимает его к себе.

М а р и я (*поет*).

Дай мне руку, пойдем туда,
Руку дай, поведу тебя.
Для нас,
Вдвоем...

Тони присоединяется к ее пению. Мария начинает петь громче, будто пытаясь вдохнуть в него новые силы, но его голос становится все слабее и слабее. Она продолжает петь, но, видя, что он замолчал, останавливается. Его тело безжизненно лежит у нее на руках. Проходит минута, и она нежно опускает Тони на землю, слегка касается его губ кончиками пальцев. Сзади нее стоит Порох, а за ним — несколько «ракет». Порох делает шаг в сторону Чино. Мария замечает это.

М а р и я (*резким, повелительным голосом*). Назад!

Она поднимается на ноги. Платок, накинутый на ее плечи, сползает и падает на землю. Мария подходит к Чино и протягивает руку. Он отдает ей револьвер.

М а р и я (*тем же резким тоном*). Как стреляют из этого револьвера, Чино? Надо просто спустить этот маленький курок?

Она внезапно направляет дуло прямо на него, и он инстинктивно отступает назад, смешивается с другими парнями. Теперь они все стоят перед ней в один ряд.

М а р и я (*держа револьвер в вытянутой руке, с возрастающим гневом*). Сколько в нем осталось пуль, Чино? На тебя хватит? (*Направляя револьвер на Пепе.*) И на тебя? (*На Ледышку.*) На вас всех? Ведь вы все убили его! И моего брата и Риффа! Только не пулями и ножами! А ненавистью! Ну, так я теперь тоже могу убить! Потому что я научилась ненавидеть.

М а р и я. Не смейте трогать его!..



Подъезжает полицейская машина и останавливается у тротуара. Из машины выходят Шрэнк и Крапке.

Мария (*направляя дуло на Пороха*). Скольких я могу убить, Чино? Скольких?.. Но чтобы осталась одна пуля для меня?

Держа револьвер обеими руками, Мария целится в Пороха. Но она не может заставить себя выстрелить. Расплакавшись, она отбрасывает револьвер и опускается на землю. Шрэнк подходит к телу Тони.

Мария, как помешанная, вскакивает на ноги и прикрывает собой Тони, обнимает его тело.

Мария. Не смейте трогать его!

Шрэнк отступает. Рядом с ним стоят Крапке и Док. Мария оборачивается и смотрит на Чино, потом протягивает ему руку. Чино медленно подходит и становится около Тони. Потом она смотрит на Пороха и протягивает ему руку тоже. Порох вместе с Ледышкой приближаются к телу. Мария низко склоняется над лицом Тони.

Мария (*тихо, чтобы никто не слышал*). Te adoro, Антон.

Она нежно целует его. Порох, Ледышка и Чино поднимают тело Тони. Одна нога его волочится, тогда подбегает Пепе, и четверо юношей выносят тело со спортплощадки. Часть остальных юношей и девушек идут вслед за ними. Образуется траурная процессия. Малышка Джон поднимает платок Марии и покрывает им ее волосы.

Пока проходит процессия, Мария сидит неподвижно. Наконец она поднимается. Несмотря на застилающие ее глаза слезы, Мария гордо поднимает голову и идет вслед за телом Тони, которое несут вместе «ракеты» и «акулы». Трагедия сблизила их хотя бы на время. Взрослые — Док, Шрэнк и Крапке, — склонивши головы, смотрят им вслед — одинокие, ни на что не способные. А в стороне стоят несколько «ракет» и «акул», настороженно поглядывая друг на друга. Потом они расходятся в противоположные стороны. Они не присоединились к процессии и пока еще не готовы — а возможно, и никогда не будут готовы — к тому, чтобы отвергнуть войну как образ жизни.



Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

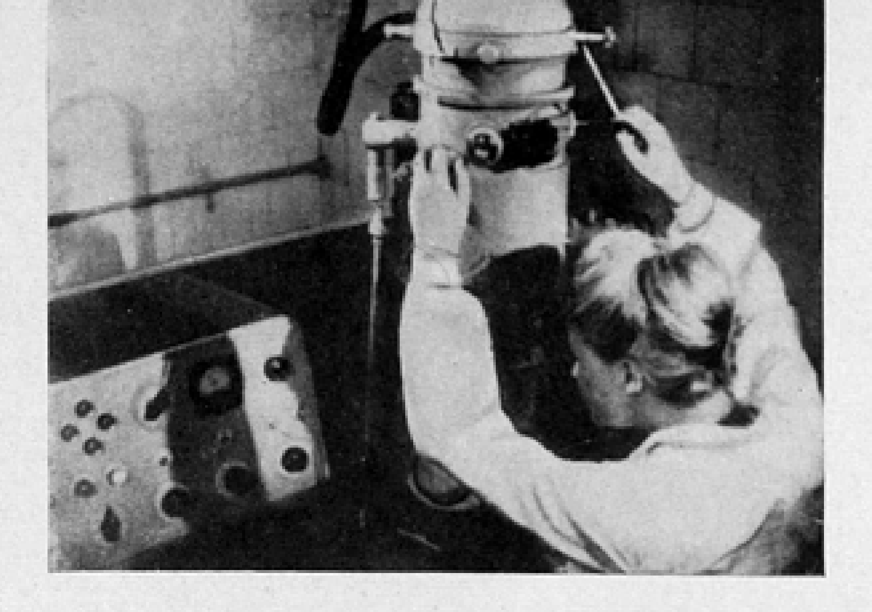
А09838. Подписано к печати 28/IX 1964 года. Формат бумаги 82x108 1/16

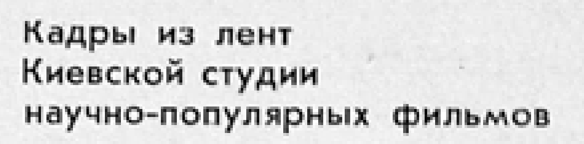
Печатных листов 10 (условных листов 16,3)

Тираж 26450 экз. Заказ 3502

Московская типография № 2 «Главполиграфпрома» Государственного комитета Совета Министров СССР по печати Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.





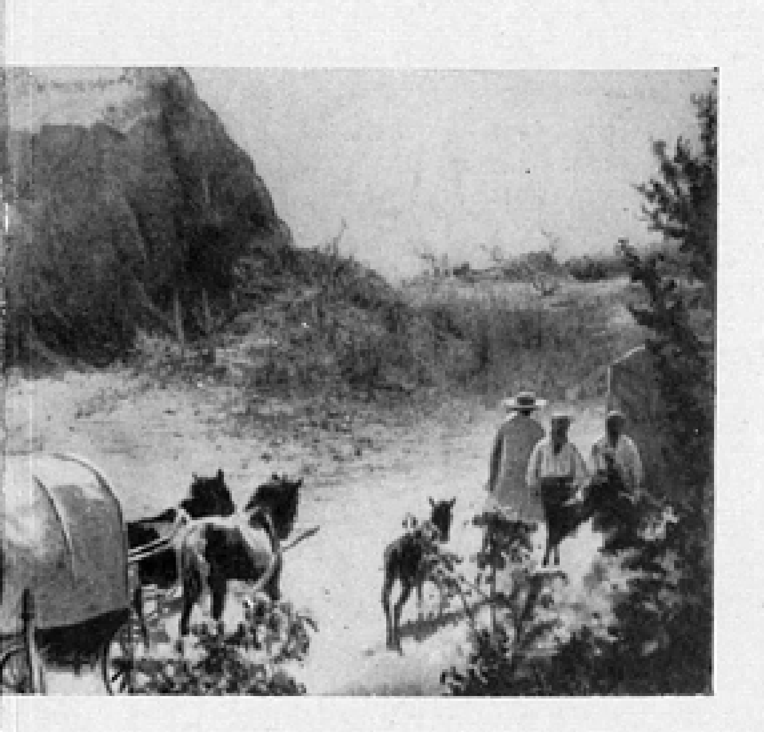
Кадры из лент
Киевской студии
научно-популярных фильмов



«ДЛЯ ВАШЕГО
ОТДЫХА»

«ТАЙНА
АЛМАЗА»





«РАССКАЗЫ
О ШЕВЧЕНКО»



«ЗОЛОТЫЕ
ЗЕРНА»

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

НА СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

А. П. ДОВЖЕНКО

в 4-х томах



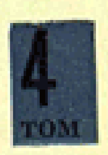
Творчество выдающегося советского кинорежиссера, писателя, общественного деятеля Александра Петровича Довженко занимает почетное место в советском искусстве и литературе. Фильмы Довженко пользуются всемирной славой, его рассказы принадлежат к числу лучших достижений советской прозы. Статьи Довженко по вопросам литературы и искусства, проблемам социалистического реализма отличаются глубиной и неповторимым своеобразием.

К 70-летию со дня рождения А. П. Довженко издательство «Искусство» подготовило четырехтомное Собрание сочинений, которое познакомит читателей с творческим наследием замечательного художника.

1 том открывается автобиографией Довженко, а также вступительными статьями лауреата Ленинской премии М. Ф. Рыльского и народного артиста СССР С. А. Герасимова. В том включены сценарии «Звенигора», «Арсенал», «Иван», «Аэроград», киноповести «Земля» и «Щорс». Здесь же читатель найдет статьи, которые вводят в творческую лабораторию художника: Довженко рассказывает в них о своей работе над фильмами, о творческих замыслах.

2 том знакомит с литературным творчеством Довженко периода Великой Отечественной войны. В произведениях, написанных в те годы, — рассказах, военных дневниках, прокламациях, листовках — ярко проявился публицистический талант Довженко, его высокая гражданственная страстность.

3 том — произведения послевоенных лет: киноповести «Повесть пламенных лет», «Мичурин», «Зачарованная Десна», «Поэма о море», сценарий «Антарктида», пьесы «Жизнь в цвету» и «Потомки запорожцев», а также статьи и выступления, посвященные этим произведениям, и дневники.



— критика, публицистика, искусствоведение. Статьи, выступления, доклады и лекции Довженко по вопросам кинематографии, изобразительного искусства и архитектуры. Переписка. Даты жизни и творчества.

Значительная часть произведений и материалов публикуется впервые.

К каждому тому дается статья о творчестве и эстетических взглядах Довженко.

Издание богато иллюстрировано рисунками Довженко, фотографиями, кадрами из фильмов.

Собрание сочинений подготавливается к печати Институтом истории искусств, Союзом работников кинематографии, Центральным государственным архивом литературы и искусства.

Составитель издания — Ю. И. Солнцева.

В составе редакционной коллегии: кинорежиссеры — народный артист СССР С. А. Герасимов, заслуженный деятель искусств РСФСР Г. Л. Рошаль; писатели — И. Л. Андроников, М. Ф. Рыльский, Н. С. Тихонов; критики и искусствоведы — Ю. Я. Барабаш (главный редактор издания), С. С. Гинзбург, С. В. Дробашенко, Ю. С. Калашников, Ю. А. Красовский, И. А. Рачук.

Срок выпуска издания 1965—1967 гг.

Стоимость издания 10 руб., по 2 руб. 50 коп. за каждый том.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ КНИЖНЫМИ МАГАЗИНАМИ РЕСПУБЛИКАНСКИХ, КРАЕВЫХ И ОБЛАСТНЫХ КНИГОТОРГОВ И ПОТРЕБИТЕЛЬСКОЙ КООПЕРАЦИИ.

Издательство «Искусство»